

Roxana-Ema Dreve

În umbra trecutului

Relații familiale în literatura scandinavă



Presa Universitară Clujeană

ROXANA-EMA DREVE



ÎN UMBRA TRECUTULUI

Relații familiale în literatura scandinavă

Roxana-Ema DREVE este conferențiar universitar doctor în cadrul Departamentului de Limbi și Literaturi Scandinave de la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Este autoarea volumului intitulat *J.M.G.Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, apărut la Casa Cărții de Știință în 2014 și a unui *Dicționar de buzunar suedez-român/român-suedez*, publicat la editura Polirom, în 2009. Cercetările sale, regăsite în reviste și volume colective din țară și din străinătate, sunt legate de tema copilăriei, a relațiilor familiale, a raportului între știință și tehnică. Este, de asemenea, traducătoarea mai multor autori din literatura scandinavă, precum Karl Ove Knausgård, Maja Lunde, Linda Boström Knausgård, Henrik Tamm, David Sundin, ș.a.m.d.

ROXANA-EMA DREVE

ÎN UMBRA TRECUTULUI

Relații familiale în literatura scandinavă

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2023

**Publicarea acestui volum a fost finanțată
prin Fondul de Dezvoltare 2021 UBB (Grant SEED).**

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. emerit Rodica Pop

Prof. univ. dr. emerit Sanda Tomescu Baci

ISBN 978-606-37-1601-0

© 2023 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

**Universitatea Babeș-Bolyai
Presă Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

Cuprins

Cuvânt-înainte	7
DESPRE F(R)A(C)TALITATE	9
Transdisciplinaritate fractală	17
În umbra părintelui. De la corespondențe la neliniaritate	23
PRIMA PARTE	33
VOCI MASCULINE ÎN UMBRA TRECUTULUI	35
Karl Ove Knausgård	37
Similaritate și autosimilaritate în <i>Orice lucru își are vremea lui</i>	44
Similaritate dincolo de roman singular	54
Similaritate la nivelul figurii paterne	64
Göran Tunström	79
Relații familiale fractale în <i>Hoțul</i>	83
<i>Oratoriul de Crăciun</i> și configurarea fractală a copilăriei	90
PARTEA A DOUA	111
VOCI FEMININE ÎN UMBRA TRECUTULUI	113
Hanne Ørstavik	115
Familia ca singurătate în doi	119

Oglinda și fereastra – simboluri ale identității	123
Visul ca evadare din realitate	128
Între idealizare a părinților și distanțarea de aceștia	134
Linda Boström Knausgård	143
Mama – tăcerea dintâi	146
Valențele tăcerii	156
Ura și frica – mecanism de apărare	163
CONCLUZIE	173
GLOSAR DE TERMENI ȘTIINȚIFICI	175
INDICE DE TERMENI	183
INDICE DE AUTORI	187

Cuvânt-înainte

Lucrarea de față propune analiza relațiilor familiale în literatura scandinavă, pornind de la o abordare fractală și de la raportul dintre liniaritate și discontinuitate. Deși în mod tradițional aceste două concepte sunt percepute ca fiind opuse, din perspectiva fractală pe care o adopt, reiterarea anumitor elemente la scări și grade diferite de similitudine nu se realizează sub cupola identității absolute, ci, dimpotrivă, presupune existența unei chiralități. Indiferent de numărul de raporturi autosimilare existente la nivelul unui text literar și de momentul în care intervine repetiția, metoda pe care o abordez și care îmbină armonios teoria haosului cu studiul pe text relevă o structură complexă, dar nu pe deplin haotică.

Interconexiunea fractală literară în jurul căreia este configurată viziunea mea scoate în evidență diferitele valențe ale relațiilor familiale în operele lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström. Conceptele cheie pe care le-am folosit în analiza textuală – auto-similaritatea și neliniaritatea – sunt preluate din știință și aplicate ca principiu de analiză în textele corpusului. Numitorul comun este tema relațiilor intergeneraționale și a crizei identitare care caracterizează trecerea la adolescență sau maturitate.

Situațiile de criză nu sunt nicidecum un subiect izolat în panorama scrierilor literare scandinave. Dimpotrivă, în cărțile lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström se observă adesea personaje centrale aflate în situații de criză, fie ea identitară, socială, intelectuală, morală ș.a.m.d.

În primul capitol al acestei cărți am analizat caracteristicile specifice ale obiectelor fractale, pornind de la relația intrinsecă dintre liniaritate și impredictibilitate. Ulterior, într-o structură formată din alte două părți, am urmărit tipologia copiilor aflați în umbra trecutului și care trăiesc deseori atât sub semnul continuității, cât și sub cel al rupturii, în operele scriitorilor norvegieni și suedezi menționați mai sus. Echilibrul dintre repetiție și neliniaritate a fost abordat pornind de la trei teme principale – moartea, rușinea și singurătatea –, teme care consolidează lectura fractală și subliniază complexitatea relațiilor de familie. Am mai folosit acest criteriu de analiză și în teza mea de doctorat, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, publicată la Casa Cărții de Știință, în 2014, precum și într-o serie de articole științifice, despre structura auto(bio)ficțională a romanelor lui Karl Ove Knausgård sau ale altor scriitori.

Deși îmbinarea științei cu literatura poate fi anevoioasă pentru cineva venit din zona studiilor literare, consider că analiza fractală este un instrument de lucru util, de intermediere între domenii diferite, aducând astfel o perspectivă inovatoare și interesantă asupra relațiilor de familie în spațiul scandinav.

DESPRE F(R)A(C)TALITATE

În volumul *În umbra trecutului. Relații familiale în literatura scandinavă* intenția mea este de a descrie legăturile dintre părinți și copii în operele literare ale autorilor Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström. Părerea mea este că examinarea elementelor autobiografice și ficționale din perspectivă fractală aduce textului literar o complexitate aparte, cu multiple ramificații ale raportului mamă – fiu, tată -fiu.

Analiza fractală¹ a primit de-a lungul timpului o atenție sporită. Haotic, la o primă vedere, fractalul se dovedește a fi constituit pe principiul auto-asemănării pe care îl prezintă ca element central al complexității. Etimologic, cuvântul „fractal” provine din latină, „fractus”, și indică prin numele său rolul important acordat hazardului, aleatorului, neliniarului. Obiectul fractal răspunde tensiunilor complexității, fiind conceput ca o mediere între ruptură și liniaritate. Din punct de vedere literar, termenul „fractal” pune în lumină tocmai complexitatea romanescului, aducând un plus de expresivitate textului. În cartea sa, *Videologia*, criticul Ion Manolescu menționează, cu privire la fractali:

¹ O mare parte a fundamentelor teoretice din acest capitol a apărut inițial în limba franceză, în teza mea de doctorat Roxana-Ema Guliciuc (căs. Dreve), *J.M.G.Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, coordonată de profesor emerit Rodica Lascu-Pop, la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2012. Capitolul „Despre f(r)a(c)talitate” îmbină trimiteri teoretice spre bibliografia mai recentă cu o sinteză tradusă în limba română a introducerii din teza menționată mai sus. Lucrarea de doctorat *J.M.G.Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance* a fost ulterior publicată la Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, în 2014.

Lucrul cel mai interesant din punctul de vedere al relației fractalilor cu literatura este unul de ordin estetic. Pe de o parte, deoarece teoria fractală nu furnizează predicții matematice precise, ci oferă modele cantitative și subtile pentru a urmări evoluția unui sistem și a percepe regularități în dezordinea aparentă, cu alte cuvinte, datorită faptului că nu are aplicații matematice „practice” și, pe de altă parte, din cauză că aceeași teorie fractală propune o apropiere de lumea reală bazată mai mult pe înțelegerea jocului formelor, și mai puțin pe dominarea realului prin cifre și statistici, ea poate fi considerată o teorie *aproape poetică*².

Analiza relațiilor familiale din perspectivă fractală depășește, astfel, structurarea dihotomică, comparatistă între părinte și copil, trecut și prezent, trecând dincolo de limitele unui text singular și scoțând în evidență componente omotetice, elastice, expresive, tributare intertextualității. Vorbim, astfel, despre o autosimilaritate a unor concepte precum „rușinea”, „tăcerea”, „absența” reiterate la scări diferite și care compun, într-un final, o imagine rizomatică, fractală a copilăriei și a relațiilor intergeneraționale în literatura scandinavă. Rușinea resimțită de Karl Ove Knausgård și redată în *Lupta mea* are afinități și similitudini cu rușinea lui Johan din romanul *Hoțul* scris de Göran Tunström sau cu jena resimțită de Ellen în *Bine ai venit în America!*, de Linda Boström Knausgård, creând un tablou fractal al legăturilor familiale din nord.

Teoria fractală este menționată pentru prima oară în anii 1967, când Benoît Mandelbrot își publică primele cercetări în domeniu. Ulterior, apare cartea *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, unde criticul definește fractalul drept

[...] o figură geometrică [...] care îmbină următoarele caracteristici. A) Părțile sale au aceeași formă sau structură ca întregul, numai că la o scară diferită și putând fi ușor deformate. B) Forma sa este, fie extrem de neregulată, fie extrem de întreruptă sau fragmentată, indiferent de scara

² Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Polirom, Iași, 2003, p. 53.

de examinare. C) Conține „elemente distinctive” ale căror scări sunt foarte variate și acoperă o gamă foarte largă³.

Mandelbrot notează în lucrările sale că o sistematizare a secvențelor haotice într-un tot compact și unitar este nu numai posibilă, ci chiar de dorit. Pentru matematician, cuvântul „similaritate” nu se reduce la asemănare, ci presupune o reprezentare identică a unor elemente fixe, care fac ca un obiect să fie per ansamblu similar cu un altul, însă nu identic. Această reiterare a unor componente se numește „autosimilaritate”, iar proprietatea unui component de a nu fi identic cu reflectarea sa în oglindă se numește „chiralitate”. Meritul lui Mandelbrot este, după cum o afirmă și Alain Boutot, de a nu se fi oprit la geometria euclidiană, liniară, ci de a fi introdus stocasticul, insistând astfel asupra principiului coeziv al aleatoriei⁴. Textul literar, neliniar prin însăși natura lui, devine parte a unei reprezentări fractale în momentul în care analizăm temele recurente, pornind de la principiul autosimilarității.

Mandelbrot consideră obiectul fractal ca fiind greu de descris prin geometria euclidiană, deoarece prezintă asemănări între întreg și părțile sale (procedeu numit „autosimilaritate”); secvențele care se repetă sunt similare la scări diferite, iar dimensiunea lor fractală este diferită de dimensiunea topologică, afirmând că „în fond, conceptul intuitiv de dimensiune este multiform: dimensiunea „Hausdorff-Berzicovici, dimensiunea de omotetie și dimensiunea topologică nu reprezintă fiecare decât

³ Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, traducere din limba franceză de Florin Munteanu, cu prefețe ale autorului la edițiile a doua, a treia și a patra, Nemira, București, 1998, p. 184.

⁴ Cf. Alain Boutot, *L'invention des formes: chaos, catastrophes, fractales, attracteurs étranges et structures dissipatives*, Odile Jacob, Paris, 1993, respectiv Nicoleta Ifrim, „Fractalii și literatura. Repere fractalice în re-lectura poemului Melancolie de M. Eminescu”, în *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, Universitatea din Pitești, 2005, nr. 1, p. 90, <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5329/pdf>, accesat în 10.03.2022.

un aspect particular”⁵. Cu alte cuvinte, obiectele fractale, aparent unitare, pot avea diferite tipologii, împărțite în funcție de compoziția lor internă. Reflectarea asupra formei este, în cazul obiectului fractal, însoțită de o referire la structură. Acest lucru are ca rezultat existența mai multor tipuri de fractali cu un caracter care este fie predominant similar, fie discontinuu. Împărțite între iterativ și durativ, între simplu și complex, aceste figuri geometrice împrumută din teoria haosului o dinamică care duce la actualizarea permanentă a statutului lor, multiplicându-se la infinit. Același lucru se întâmplă și la nivel literar, unde anumite texte se aseamănă prin structură și formă, fără a fi identice, cu o mulțime de alte texte din literatura universală.

Cele mai cunoscute obiecte fractale sunt cele cu funcție iterată, având o secvență de înlocuire fixă. Dintre cele mai răspândite, menționăm setul Mandelbrot, care evidențiază o formulă de recurență aplicată unui număr redus de scale, praful lui Cantor, praful lui Lévy, fulgul de zăpadă von Koch sau triunghiul lui Sierpiński. În *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, Mandelbrot explică funcționarea a ceea ce el numește „curba lui von Koch”, scoțând în evidență cele două deficiențe ale modelului, dacă e să îl aplicăm în lumea reală:

[...] părțile sale sunt identice între ele, iar raporturile de omotetie internă trebuie să facă parte dintr-o scară strictă, și anume: $1/3$, $(1/3)^2$ etc. Se poate imagina o îmbunătățire a modelului, prin complicarea algoritmului cu condiția ca acesta să-și conserve caracterul absolut determinist, dar această metodă ar fi nu numai neplăcută, dar și prost inspirată⁶.

Deși „curba lui von Koch” este printre cei mai cunoscuți fractali de astăzi, obținut prin repetarea unor formule matematice fixe, având la bază atractorii fractali, nu îl putem aplica direct la textul literar, ci îl putem folosi doar ca pe un principiu metaforic. La fel e cazul și celorlalți fractali

⁵ Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, p. 198.

⁶ *Ibidem*, p. 55.

absoluți, a căror caracteristică principală constă în faptul că obiectul care rezultă în urma aplicării formulei de iterație are, dacă e să îl privim în secțiune transversală, o formă asemănătoare obiectului inițial. Mulțimea triadică a lui Cantor, cunoscută sub numele de „praful lui Cantor” este o altă figură geometrică complexă, realizată dintr-o linie ale cărei capete stabilesc rapoarte de omotetie de $1/3$ între ele. Este construit prin aplicarea unei formule iterative, dar în acest caz îndepărtând treimea centrală. Rezultatul este un praf de puncte care se poate repeta la infinit. Conform lui Mandelbrot, insuficiența sa constă tocmai în „regularitatea sa excesivă”⁷, iar soluția pe care criticul o propune este aceea de a căuta un obiect analog, de natură aleatorie, pentru ca randomizarea să devină piesă centrală a obiectului fractal. Nicu Gavriluță în „Fractalii, exegeza inversă și jocurile computaționale. O introducere în hermeneutica de tip fractal a lui Ioan Petru Culianu” vorbește și despre alte structuri fractale întâlnite în viața de zi și subliniază: „„planta arhetipală” a lui Goethe, teologia Mântuitorului Iisus Cristos și fenomenul modei sunt doar câteva aplicații ale hermeneuticii de tip fractal, pusă în joc de Culianu după 1985”⁸. Ori, dacă plasăm textele literare în funcționarea lor inter relațională – de conector între retrospectiv și proleptic –, rezultă că o analiză fractală se poate efectua doar din taxonomii în care discontinuitatea ocupă un loc esențial. Acesta este motivul pentru care abordarea analitică pe care o propunem se concentrează pe fractalii neliniari și nu pe cei de tipul triunghiului lui Sierpiński.

Opinia mea este că privirea de ansamblu asupra elementelor cheie în jurul cărora este concepută structura modulară a copilăriei la autorii corpusului – omotetia, hazardul și asimetria – îmi va permite să scot la

⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁸ Nicu Gavriluță, „Fractalii, exegeza inversă și jocurile computaționale. O introducere în hermeneutica de tip fractal a lui Ioan Petru Culianu”, în *Hermeneia*, nr. 4/2004, Editura Fundației AXIS, Iași, p. 60, http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2011/02/gavriluta-nr.-4_0.pdf, accesat în 4.12.2021. Pe această tematică mai vezi și, Nicu Gavriluță, *Fractalii și timpul social*, coll. „Științe sociale”, Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

lumină rolul părintelui (absent sau indiferent) în relațiile familiale și importanța acestuia în dinamica primilor ani de viață. Pornind de la identificarea trăsăturilor fractale care caracterizează „devenirea” personajelor aflate în strânsă conexiune cu trecutul, interpretarea din volumul de față se concentrează pe legătura dintre „fractalitate” și fatalitate. Desigur, în accepțiunea mea, utilizarea conceptului de fractal în literatură implică un proces metaforic de transferare a conceptelor și metodelor de analiză de la știință la disciplinele umaniste sau, ceea ce Lawrence Beemer numește, o „narativitate fractală”⁹. După cum o stipulează și Polvinen în *Reading the texture of reality. Chaos theory, literature and the humanist perspective*, analiza fractală ar trebui privită ca un concept metaforic aplicat în literatură¹⁰. Nicoleta Ifrim afirmă la rândul ei în *Fractalitatea și discursul literar. Ipостaze ale unei noi teorii a receptării*, că analiza fractală este „de două ori inovatoare, în primul rând prin obiectul de studiu – lumea formelor, și apoi prin metoda asumată – structurală, calitativă și ne-reducționistă care impune o nouă filosofie a existenței”¹¹. Astfel:

[d]epășind regularitatea statică a metodelor interpretative reducționiste, noua perspectivă valorifică demersul analitic în sensul creării unui descriptivism contemplativ care nu mai explicitează modulațiile interioare ale imaginarului literar, ci le potențează pentru a surprinde diversitatea intrinsecă a dinamicii formelor. Opera devine astfel [...] complexă în multiplicitatea valențelor ei, generând o solidaritate intrinsecă între cosmos și anthropos [...]¹².

⁹ Lawrence Beemer, *American Superhero Comics: Fractal Narrative and The New Deal*, teză de doctorat în filozofie, Universitatea din Ohio, Ohio, 2011, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1303837053, accesat în 10.12.2021.

¹⁰ Cf. Merja Polvinen, *Reading the texture of reality. Chaos theory, literature and the humanist perspective*, Universitatea din Helsinki, Helsinki, 2008, https://www.academia.edu/1089863/Reading_the_Texture_of_Reality_Chaos_Theory_Literature_and_the_Humanist_Perspective, accesat în 15.05.2020.

¹¹ Nicoleta Ifrim, „Fractalii și literatura. Repere fractalice în re-lectura poemului *Melancolie* de M. Eminescu”, p. 92.

¹² *Idem*, *Fractalitatea și discursul literar. Ipостaze ale unei noi teorii a receptării*, Europlus, Galați, 2011, p. 76.

Transdisciplinaritate fractală

Abordări transdisciplinare orientate spre aplicarea practică a conceptelor legate de teoria haosului și ale caracteristicilor obiectului fractal au apărut tot mai des în ultima vreme¹³. Cartea lui Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*¹⁴, este una dintre cele mai citate analize fractale în sociologie, în timp ce în criminalistică, tehnica fractală a fost adoptată, printre alții, de Arvind Verma în mai multe articole dintre care amintesc „The Fractal Dimension of Policing”¹⁵. Prețul fluctuant al pieței de valori a atras atenția lui Edgard Peters în *Chaos and capital markets: a new view of cycles, price, and market volatility*¹⁶. Studiul complexității este relevant în medicină prin contribuțiile lui Panteha Saeedi și Soren A. Sorensen, cu „An Algorithmic Approach to Generate After-Disaster Test Fields for Search and Rescue Agents”¹⁷. O importanță aparte privind relația dintre biologie și teoria haosului joacă și volumul Gabrielei A. Losa, Danilo Merlini, Theo F. Nonnenmacher (eds.), *Fractali în biologie și medicină*¹⁸.

Vorbim despre teoria fractală în arheologie datorită lui Clifford T. Brown, Walter R. T. Witschey și Larry S. Liebovitch cu „The Broken Past: Fractals in Archaeology”¹⁹, iar în studiul urbanistic datorită lui Shougeng

¹³ Întrările bibliografice din această parte au fost în mare parte preluate din introducerea tezei mele de doctorat.

¹⁴ Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

¹⁵ Arvind Verma, „The Fractal Dimension of Policing”, în *Journal of Criminal Justice*, nr. 26 / 5.

¹⁶ Edgard Peters, *Chaos and capital markets: a new view of cycles, price, and market volatility*, Wiley, New York, 1996.

¹⁷ Panteha Saeedi, Soren A. Sorensen, „An Algorithmic Approach to Generate After-Disaster Test Fields for Search and Rescue Agents”, în *Proceedings of the World Congress on Engineering* 2009, Newswood Limited, Londra, 2009.

¹⁸ Gabriela A. Losa, Danilo Merlini, Theo F. Nonnenmacher et alii (eds.), *Fractali în biologie și medicină*, vol. IV, Birkhäuser, Basel, 2005.

¹⁹ Clifford T. Brown, Walter R. T. Witschey, Larry S. Liebovitch, „The Broken Past: Fractals in Archaeology”, în *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol. 12, 2005.

Hu, Qiuming Cheng, Le Wang et alii cu „Multifractal characterization of urban residential land price in space and time”²⁰.

În muzică, fractalul este analizat odată cu Gardner²¹, care aduce în discuție autosimilaritatea la diferite scări melodice. În perioada mai recentă îi avem pe Kenneth și Andrew Hsu²², pentru care partiturile muzicale conțin structuri fractale sau pe Harlan J. Brothers prin „Structural Scaling in Bach’s Cello Suite no 3”²³.

În geografie îi avem pe Benoît Mandelbrot, „How Long is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension”²⁴, iar în geologie pe Donald Lawson Turcotte *Fractals and chaos in Geology and Geophysics*²⁵.

Părerea mea este că tentația de a dezvălui complexitatea ascunsă în spatele fractalului i-a preocupat nu doar pe geografi, matematicieni, biologi, sociologi, psihologi, ci și pe autorii de belestrică. Prezența unui fragment literar autosimilar într-o succesiune eterogenă face obiectul a două axe critice interconectate, concentrate atât pe fundamentul neliniar al scrierilor, cât și pe analiza componentelor similare. Mă refer aici la romane sau poezii repetitive, dar și dependente de nedeterminare, care integrează teoria haosului în tematica aleasă, cum ar fi textele lui Eduardo Kac, Jean-Pierre Balpe, Tom Stoppard sau John Barth.

²⁰ Shougeng Hu, Qiuming Cheng, Le Wang et alii, „Multifractal characterization of urban residential land price in space and time”, în *Applied Geography*, vol. 34, 2012.

²¹ Martin Gardner, „Fractal music, hypercards and more: mathematical recreations”, în *Scientific American magazine*, W.H. Freeman and Company, USA, 1992.

²² Kenneth J. Hsu, Andrew Hsu, „Self-Similarity of the "1/f Noise" Called Music”, în *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 88, Nr. 8, 15 aprilie, 1991, pp. 3507-3509.

²³ Harlan J. Brothers, „Structural Scaling in Bach’s Cello Suite no 3”, în *Fractals*, vol. 15, 2007.

²⁴ Benoît Mandelbrot, „How Long is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension”, în *Science*, vol. 156, nr. 3775, 1967.

²⁵ Donald Lawson Turcotte, *Fractals and chaos in Geology and Geophysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

În cartea de față insist mai ales pe apropierea știință/literatură, pe legătura dintre formă și conținut, pe critica fractală văzută ca o grilă de lectură metaforică. De aceea, în analiza operelor literare ale lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström pornind de la teoria haosului nu voi încerca un studiu lexicometric, ci mai degrabă o abordare metaforică.

În *Videologia*, Ion Manolescu afirmă că analiza fractală este de multă vreme între preocupările teoreticienilor postmoderni, între *postmodernism* și *fractal* existând chiar o „afinitate secretă, bazată pe ambiguitatea lor semantică și pe lipsa consensualității critice în jurul amândurora”²⁶:

Perceperea fractalizată a literaturii poate fi socotită una dintre preocupările majore ale teoreticienilor postmodernismului, chiar dacă aceștia nu recurg la vocabularul și instrumentele introduse în matematică de Mandelbrot²⁷.

Într-adevăr, Jean-Pierre Balpe examinează capcanele analizei lexico-metrice vorbind despre Oulipo, pe care el îl descrie drept mișcare fractală. George Zipf, la rândul său, consacră mai multe lucrări frecvenței de distribuție a cuvintelor într-o operă dată²⁸. Ali Eftekhari exploatează fațetele creației literare în „Fractal Geometry of Literature: First Attempt to Shakespeare’s Works”²⁹, studiind textul pornind de la aspectul său lingvistic, arbitrar, fără a îndrăzni să depășească limitele lexico-metrice ale cărții și fără să privească scrisul ca pe un organism viu, dinamic, neliniar. În literatura română, conceptul de „fractal” apare, după cum

²⁶ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, p. 60.

²⁷ *Ibidem*, p. 59.

²⁸ Mandelbrot îl amintește chiar în *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, unde spune că „nu a fost cu adevărat original: dintre legile pe care le-a răspândit, cele mai bune nu-i aparțineau, iar cele ale cărora a fost primul autor sunt cele mai puțin numeroase și mai contestabile” (p. 217).

²⁹ Ali Eftekhari, „Fractal geometry of literature: first attempt to Shakespeare’s works”, <http://arxiv.org/ftp/cs/papers/0408/0408041.pdf>, accesat în 10.12.2012.

bine evidențiază Nicoleta Ifrim, la Șerban Foarță care în volumul *Fractalia* transpune teoria haosului în imaginarul poetic, structurându-și discursul pe principiile fondatoare ale obiectului fractal³⁰.

Deși procesul teoretic al unei analize fractale este bine enunțat și clar explicat, practica relevă interesul pentru o lectură a formalului, a morfologicului, a lexico-metricului, ignorând latura autosimilară și importanța stocasticului. Ori, ce doresc să fac în această carte este să trec de analiza lexico-morfologică și să mă concentrez pe conținut, pe teme, pe personaje, cu alte cuvinte, să aplic un vocabular fractal în literatură, idee pe care William Paulson³¹ sau Michael Patrick Gillespie³² o evidențiază de altfel în scrierile lor de mai bine de douăzeci de ani. Deși se stipulează în critică îndoiala că legăturile metaforice pot oferi o lectură cu adevărat transparentă și explicită a creației artistice și pot influența evoluția științei, dialogul dintre tehnologie și literatură aduce, în viziunea mea, un efect pozitiv și reprezintă o grilă de lectură pertinentă.

Complexitatea universului ficțional și incapacitatea omului de a accesa simultan toate părțile sale constitutive au dat naștere de-a lungul timpului unor tentative de descifrare a construcției rizomatice a textului. Adesea auzim de analiză în rețea atunci când ne referim la un obiect fractal sau la un text fractal. Dezvoltarea tehnologiei, ca rezultat al gândirii științifice orientate spre neliniaritate, ocupă un loc central nu numai în disciplinele conexe, ci și în domeniul literar. Este cazul, spre exemplu, al „Cybertextul”-ului sau al „scrierile ergodice” analizate de Espen Aarseth³³, al paradigmei evocate de Katya Mandoki³⁴ sau al

³⁰ Nicoleta Ifrim, *Fractalitatea și discursul literar. Ipoteze ale unei noi teorii a receptării*, p. 70.

³¹ Vezi William Paulson, *Literary Culture in a World Transformed: a Future for the Humanities*, Cornell University Press, Ithaca și London, 2001.

³² Vezi Michael Patrick Gillespie, *The Aesthetics of Chaos: Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*, University Press of Florida, Gainesville, 2003.

³³ Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Maryland, Baltimore, 1997.

³⁴ Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics. Prosaics, The Play of Culture and Social Identities*, Ashgate Publishing Company, Burlington, 2007.

noțiunii de „teoria haosului” înțeleasă ca cercetare transdisciplinară, după exemplul lui Kevin A. Boon, *Chaos Theory and the Interpretation*³⁵. În *Condiția postmodernă*, Jean-François Lyotard³⁶ insistă asupra relației reciproce dintre complexitatea imaginară și științifică, în vreme ce Kenneth White face apel, câțiva ani mai târziu, la geometria fractală ca principiu de instabilitate și incertitudine în *Une apocalypse tranquille*³⁷. Alți exegeți de renume, precum Katherine Hayles în *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*³⁸ sau Philip Kuberski cu *Chaosmos: Literature, Science and Theory*³⁹ au subliniat corespondența dintre literatură și teoria haosului, unde analiza fractală deține un statut privilegiat. Cu ajutorul unor paradigme reînnoite, acești critici au reușit să demonstreze că neregularitatea sistemului haotic se poate reflecta în opera literară și că, analizate pornind de la grile de lectură care subliniază inovația și neliniaritatea, operele clasice ar putea să fie reinterpretate, proclamându-și originalitatea inepuizabilă.

De multe ori când se discută despre literatură și teoria fractală se menționează de asemenea și conceptul de „atractor straniu”, principiu de bază al obiectului fractal analizat de Mandelbrot, sau de „efectul fluturelui”. Ion Manolescu le acordă de altfel un articol în *Observatorul cultural*, intitulat *Literatura și știința: atractorii stranii*, aplicându-le, spre exemplu, la *Orbitor. Aripa stângă* al lui Cărtărescu. Manolescu scrie astfel:

[...] la Cărtărescu, aplicarea ficțională a efectului fluturelui poate fi pusă în relație deopotrivă cu teoria postmodernă a fractalilor, cu cea modernă

³⁵ Kevin A. Boon, *Chaos Theory and the Interpretation of Literary Texts: The Case of Kurt Vonnegut*, Edwin Mellen Press, New York, 1997.

³⁶ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, traducere de Ciprian Mihali, Idea, Cluj-Napoca, 2003.

³⁷ Kenneth White, *Une apocalypse tranquille*, Grasset, Paris, 1985.

³⁸ Katherine Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca și Londra, 1990.

³⁹ Philip Kuberski, „Chaosmos: Literature, Science and Theory”, în *The Margins of Literature*, State University of New York Press, Albany, 1994.

a memoriei involuntare și cea romantică a arabescului/desenului din covor⁴⁰.

Termenul a fost analizat, printre alții și de Bergé, Pomeau și Dubois-Gance în studiul intitulat *From Rhythms to Chaos*⁴¹. În această lucrare, matematicienii au făcut distincția între „atractorul fix”, – o parte autosimilară – și „atractorul straniu” format dintr-o multitudine de puncte orientate în jurul diferitelor elemente stocastice. Ideea în sine a venit de la Edward Lorenz, care a studiat problematica atractorului straniu în „Deterministic nonperiodic flow”⁴².

Consider astfel că o lectură fractală a literaturii ne permite să descoperim că romane precum *Lupta mea*, *Bine ai venit în America!*, *Copil de octombrie*, *Oratoriul de Crăciun*, *Hoțul sau Iubire* se bazează pe o conjuncție între liniar și determinism. Totuși, permutarea elementelor similare – moarte, rușine, tăcere, singurătate – cu cele stocastice – pragurile trecerii la maturitate, stil narativ – are doar rareori ca rezultat un model de analiză literară liniară. În realitate, acțiunile personajelor conduc adesea la o configurație identitară stocastică, după cum vom vedea în cele două părți ale volumului de față.

Intenția mea este de a urmări evoluția personajelor din relația de filiație pornind de la analiza simultană a elementelor autosimilare și neliniare. Dorind să demonstrez dacă textele corpusului se pretează unei lecturi multidisciplinare, mă voi concentra pe particularitățile obiectului fractal, evitând, desigur, capcana reducerii grilei de citire fractală la procese matematice abstracte.

⁴⁰ Ion Manolescu, „Literatura și știința: atractorii stranii”, în *Observatorul cultural*, nr. 16, 2004. Vezi și Ifrim, *Fractalitatea și discursul literar. Ipostaze ale unei noi teorii a receptării*, pp. 64-65.

⁴¹ Pierre Bergé, Yves Pomeau, Monique Dubois-Gance, *Des rythmes au chaos*, Odile Jacobs Jacob, Paris, 1994, ediție nouă în 1997.

⁴² Edward Lorenz, „Deterministic nonperiodic flow”, în *Journal of Atmospheric Sciences*, vol. 20, 1963, pp. 130-141.

Pentru a verifica relevanța ipotezei mele, mă voi apleca în partea următoare, *În umbra părintelui: corespondențe, afinități și analogii*, pe caracteristici omotetice ale scrierii masculine la Karl Ove Knausgård și Göran Tunström și ale scrierii feminine la Hanne Ørstavik și Linda Boström Knausgård. Consider că examinarea elementelor similare, afine și analoge, într-un context neliniar, îmi va permite să identific în ce măsură dialogul dintre continuitate și iregularitate este fundamentul textelor literare scrise de cei patru autori.

În umbra părintelui. De la corespondențe la neliniaritate

Imaginea copilăriei din literatura scandinavă contemporană are, în viziunea mea, o structură fractală care se întrezărește atât la nivelul stilului narativ, cât și la nivelul tematicii. De la figura tatălui sau a mamei, deseori absente, neimplicate emoțional, la complexitatea relațiilor familiale, aspectul fractal este unul bine conturat, după cum voi încerca să demonstrez în paginile care urmează. În mod surprinzător, personajele lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström sunt adesea stingheri în propria viață, rupți de realitatea prezentului, ancorați într-un trecut nemilos, fără urmă de speranță.

În căutarea unui model de analiză capabil să extragă module autosimilare dintr-un întreg imprevizibil și neregulat, voi evoca în această secțiune două noțiuni: auto-repetiția și autosimilaritatea, raportate la scara creației literare în ansamblu. Pentru a duce la îndeplinire acest aspect, este important să detectăm momentul exact în care apare autosimilaritatea, pentru a analiza astfel secvența reiterată ce duce la complexitatea fractală. Această abordare se aseamănă cu analiza de tipul punerii în abis, care constă în aplicarea unei formule de bază similare într-un cadru aparent eterogen și neliniar. Termenul, împrumutat din heraldică, după André Gide, este elaborat de Lucien Dällenbach în mai

multe lucrări precum *The specular narrative: Essay on the mise en abyme*⁴³. În funcție de diferitele particularități ale textelor literare, Dällenbach dezvoltă o tipologie, oferind în același timp o descriere a procesului și a aplicațiilor acestuia. *Punerea în abis* ar fi, cu alte cuvinte, o oglindă în care întregul text se reflectă prin recurență. Pentru a-și rafina argumentul, exegetul expune trei centre de interes: „obiectul”, „amplitudinea” și „gama”. În funcție de elementul care este reiterat, *punerea în abis* poate fi așadar „fictivă”, „textuală” sau „metatextuală”. „Amplitudinea”, totuși, îmi captează în mod deosebit atenția, prin faptul că dezvăluie caracteristici întâlnite astăzi în teoria fractală. Într-adevăr, din momentul în care se stabilește relația de omotetie, de recurență, obținem o „simplă” *punere în abis* atunci când iterativitatea se bazează pe similitudine. Însă din clipa în care intervine neliniaritatea infinită, vorbim de analiză fractală. Dacă primul proces depinde de auto-asemănarea strictă, fractalul potrivește bucăți simetrice în secvențe aleatorii, evidențiind astfel imprevizibilitatea. În cadrul obiectelor fractale, analogiile se regăsesc la toate scările și urmează o mișcare dinamică. În tehnica *punerii în abis*, cititorul poate prefigura scopul scriitorului din dispunerea asemănărilor. Așadar, dacă *punerea în abis* rămâne limitată la un singur element – repetiția –, fractalul, autosimilar la toate nivelurile, integrează recurențe care sunt legate de mai mulți parametri, dintre care cel mai important este stocasticul, iregularul. Cititorului de azi nu mai vede narațiunea ca pe un ansamblu de teme, concepte și idei reiterate într-o anume operă sau la un anume scriitor. Odată cu dezvoltarea rețelelor sociale și a tehnologiei, asistăm la o abundență de noi parametri care duc lectura dintre o axă pur literară spre una transdisciplinară. Aici se încadrează și abordarea pe care o propun: analiza fractală. Obiectivul meu este de a studia mijloacele de construcție fractală a copilăriei și trecutului din operele literare ale lui

⁴³ *Punerea în abis* a fost de altfel analizată ca tehnică literară și de critica românească, prin cartea lui Mihai Șerban, *Procedeul punerii în abis și fenomenul de transfer la André Gide*, Editura ASE, București, 2019.

Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström, pornind de la cuvintele lui Mandelbrot care spune că „descrierea fractală nu trebuie să meargă până la baza structurilor fizice subiacente, ci poate să se oprească la examinarea aranjamentului mutual al diverselor părți ale unuia sau altuia dintre obiectele naturale”⁴⁴. În acest scop analizez funcția romanescă a unor motive recurente precum figura tatălui dispărut sau absent, a mamei indifferente, a relațiile intergeneraționale instabile sau a interesului pentru criză identitară și traumă. Complexitatea relațiilor inter și intra-generaționale la Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström ne conduce către posibilitatea unui studiu centrat pe o rețea de ramificații tematice comune. Această rețea care alimentează metoda mea de lucru este intrinsec legată de teoria haosului. Astfel, copilăria și filiația sunt abordate din perspectiva instrumentelor împrumutate din analiza fractală, precum invarianța scalară, neliniaritatea și auto-similaritatea. Fac referire în acest sens la cuvintele scriitorului norvegian Karl Ove Knausgård care descrie abordarea de natură fractală în al șaselea volum din seria *Lupta mea*, unde precizează:

Bărbatul care citește despre un bărbat care citește despre un bărbat care citește. Șirul de chipuri care dispărea în adâncurile iluzorii ale oglinzii, ca pe vremea copilăriei mele, când stătusem în fața unei alte oglinzi, pe care o țineam în mână, și îmi arătase alte reflexii. Tot mai mici și tot mai mici, tot mai adânc și tot mai adânc, la infinit, pentru că acea mișcare nu putea fi oprită, ea putea să se micșoreze până acolo încât să nu se mai poată distinge⁴⁵.

⁴⁴ Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, p. 172.

⁴⁵ Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019, p. 817. În acest capitol, volumul va fi citat astfel (*LM*, vol 6, p.).

Admit că, pentru a studia un subiect atât de vast, sunt posibile mai multe abordări. Am ales să nu mă opresc asupra unei analize transdisciplinare, deoarece cred că aplicarea strictă a formulelor fractale de aproximare ar dăuna discursului literar. Privirea mea asupra operei lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström este mai degrabă o privire multidisciplinară, metaforică, care profită – fără a pretinde a fi exhaustivă – de împletirea științei și literaturii. Scopul principal al cărții este deci identificarea, printr-o nouă grilă de lectură, a modelelor de copii similari și auto-similari, din perspectiva influenței trecutului, a rușinii și a tăcerii. Alegerea corpusului este susținută de rolul esențial acordat copilăriei în relațiile dintre personaje. Temă recurentă în textele lui Karl Ove Knausgård, Hanne Ørstavik, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström, relația părinte-copil se pretează la o lectură „fractală” care ne oferă posibilitatea de a defini tipologiile personajelor, de a descifra meandrele relației intergeneraționale, de a examina mecanisme de trecere la maturitate prin îmbinarea între liniaritate și neliniaritate.

Menționez că voi opera inițial o distincție între asemănare, care reprezintă fundalul cercetărilor literare, și autoasemănare, proprietate fractală care se referă mai ales la iterarea unui element dat la scări diferite. Astfel, mă voi apleca mai întâi pe structuri similare care ar putea fi înțelese sub semnul „fractalității”. Am împrumutat conceptele privind caracteristicile și funcționarea obiectului fractal de la Benoît Mandelbrot, Alain Boutot și Edward Lorenz. În viziunea mea, fiecare cititor își dezvoltă o imagine proprie asupra relațiilor de familie. Această percepție presupune o construcție mentală bazată pe interpretarea unor secvențe reiterate. Odată repetate la dimensiuni descrescătoare, aparițiile evocă particularități care au suferit o modificare a sensului lor inițial. Din acest punct de vedere, autoasemănarea nu va indica o repetiție la infinit, ci va da naștere unor elemente neregulate, o negociere neîncetată între continuu și aleatoriu. Acest act de contrabalansare are ca rezultat

impredictibilitatea și invarianța scalară, organizate în jurul unui pivot referențial comun: relația dintre părinte și copil, căruia îi este încredințată sarcina de conectare intergenerațională. Obsesia parentală devine – în tiparul complex al primilor ani de viață pe care l-am schițat – semnul distinctiv al simetriei în oglindă. Discontinuitatea desemnează astfel o parte esențială a complexității românești.

Pe măsură ce citim, observăm structura matrice a imaginarului, construită pe un set de noi conectori: decalajul și neliniaritatea. Privită ca o secvență supusă eternului și nelimitatului, examinarea primilor ani de viață dezvăluie existența, în spatele trăsăturilor morfogenetice ale eroilor, ale majorității caracteristicilor fractalului. În urma acestei re-figurări a legăturilor familiale, copilăria devine fundalul generic al poveștii, prezentată simultan ca închidere și ca deschidere spre trecut. Reînvierea simțurilor este infinită, medierea dintre singularitate și pluralitate, asimptotică.

Analizând reiterarea *ad infinitum* tipică fractalului, Knausgård scrie:

Încă de la vârsta adolescenței m-am gândit că universul ar fi putut la fel de bine să fie microscopic, conținut într-un atom într-un alt univers, care se afla într-un alt atom dintr-un alt univers, *ad infinitum*. De-abia când l-am citit pe Pascal și am regăsit aceleași idei acolo, ipoteza mea a fost validată drept o posibilitate reală. Da, probabil că așa și era. Sistemul de fractali, care stă la baza atâtor lucruri care alcătuiesc lumea, este astfel: o imagine într-o imagine, într-o imagine, *ad infinitum*. (LM, vol. 6, p. 817).

Deși centrată pe analiza fractală, cercetarea mea nu neglijează realizările socio-criticii, psihocriticii, psihanalizei și socio-poeticii. Într-adevăr, în opinia mea, critica literară recurge adesea la instrumentele acestor științe conexe. Voi folosi în volumul de față anumite concepte enunțate de Gilles Deleuze sau Felix Guattari cum ar fi „diversitate” sau „identitate-rizom”. Aceste noțiuni mă vor ajuta să descopăr structura modulară a primilor ani de viață în romane precum *Iubire*, *Lupta mea*, *Oratoriul de Crăciun*.

Rudenia spirituală dintre scriitorii corpusului este expusă și de interesul manifestat pentru „diferență” și pentru „figuri-referințe”. Una dintre aceste figuri prezentă, dar totodată absentă, din creațiile lui Karl Ove Knausgård, Linda Boström Knausgård și Göran Tunström este, fără îndoială, tatăl. Imaginea paternă se pretează totodată la un tratament mixt din partea autorilor. Pe de o parte, există elemente ficționale și, pe de altă parte, autobiografice. Legătura dintre realitate și imaginar reprezintă un element central, iar amintirile, reminiscențele, flashback-urile funcționează ca pretext pentru reinventarea „eu-ului”.

De menționat că natura cercetării mele vizează o analiză literară a copilăriei și secvenței auto(bio)ficționale îmbogățite cu terminologie fractală. Corespondențele metatextuale îmi vor permite aprofundarea rețelilor tematice deja expuse, manifestate în termeni de singurătate, absență și ruptură. Prin folosirea filtrului fractal voi privi copilul în contrapunct cu stereotipurile familiale, educaționale sau sociale, ceea ce va facilita deschiderea către noi orizonturi interpretative.

Bibliografie

Cărți

- Aarseth, Espen, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Maryland, Baltimore, 1997.
- Abbott, Andrew, *Chaos of disciplines*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.
- Bergé, Pierre, Pomeau, Yves, Dubois-Gance, Monique, *Des rythmes au chaos*, Odile Jacob, Paris, 1994.
- Boon, Kevin A., *Chaos Theory and the Interpretation of Literary Texts: The Case of Kurt Vonnegut*, Edwin Mellen Press, New York, 1997.
- Boutot, Alain, *L'invention des formes: chaos, catastrophes, fractales, structures dissipatives, attracteurs étranges*, Odile Jacob, Paris, 1993.
- Chirollet, Jean-Claude, *Esthétique et technoscience*, coll. „Philosophie et Langage”, Pierre Mardaga, Liège, 1994.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, coll. „Poétique”, Seuil, Paris, 1977.
- Foarță, Șerban, *Fractalia*, editura Brumar, Timișoara, 2004.
- Gavriluță, Nicu, *Fractalii și timpul social*, coll. „Științe sociale”, seria „Sociologie”, coord. Vasile Sebastian Dâncu, Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Gillespie, Michael Patrick, *The Aesthetics of Chaos: Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*, University Press of Florida, Gainesville, 2003.
- Hayles, N. Katherine, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca și Londra, 1990.
- Ifrim, Nicoleta, *Fractalitatea și discursul literar. Ipostaze ale unei noi teorii a receptării*, Europlus, Galați, 2011.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019.
- Lawson Turcott, Donald, *Fractals and chaos in Geology and Geophysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Lorenz, Edward, *The Essence of Chaos*, University of Washington Press, Washington, 1995.
- Losa, Gabriela A.; Merlini, Danilo; Nonnenmacher, Theo F. (eds.), *Fractali în biologie și medicină*, vol. IV, Birkhäuser, Basel, 2005.
- Liotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, traducere de Ciprian Mihali, Idea, Cluj-Napoca, 2003.
- Mandelbrot, Benoît, *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, traducere din limba franceză de Florin Munteanu, cu prefețe ale autorului la edițiile a doua, a treia și a patra, Nemira, București, 1998.

- Mandoki, Katya, *Everyday Aesthetics. Prosaics, The Play of Culture and Social Identities*, Ashgate Publishing Company, Burlington, 2007.
- Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Polirom, Iași, 2003.
- Paulson, William, *Literary Culture in a World Transformed: a Future for the Humanities*, Cornell University Press, Ithaca și Londra, 2001.
- Peters, Edgard, *Chaos and capital markets: a new view of cycles, price, and market volatility*, Wiley, New York, 1996.
- Șerban, Mihai, *Procedeele punerii în abis și fenomenul de transfer la André Gide*, Editura ASE, București, 2019.
- White, Kenneth, *Une apocalypse tranquille*, Grasset, Paris, 1985.
- Zipf, George Kingsley, *Human Behavior and The Principle of Least Effort: An Introduction to Human Ecology*, Hafner, New York, 1949.

Articole

- Brothers, Harlan J., „Structural Scaling in Bach's Cello Suite no 3”, în *Fractals*, vol. 15, 2007.
- Brown, Clifford T.; Witschey, Walter R. T.; Liebovitch, Larry S., „The Broken Past: Fractals in Archaeology”, în *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol. 12, 2005.
- Gardner, Martin, „Fractal music, hypercards and more: mathematical recreations”, în *Scientific American magazine*, W.H. Freeman and Company, USA, 1992.
- Glissant, Édouard, „Mondialité, diversalité, imprévisibilité, concepts pour agir dans le Chaosmonde” (entretien), în *Les Périphériques vous parlent*, nr. 14, 2000, Paris, pp. 18-29.
- Hsu, Kenneth J.; Hsu, Andrew, „Self-Similarity of the "1/f Noise" Called Music”, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 88, nr. 8, 15 aprilie 1991, pp. 3507-3509.

- Ifrim, Nicoleta, „Fractalii și literatura. Repere fractalice în re-lectura poemului Melancolie de M. Eminescu”, în *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, 1, Universitatea din Pitești, 2005, pp. 87-99, <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5329/pdf>, accesat în 10.03.2022.
- Kuberski, Philip, „Chaosmos: Literature, Science and Theory”, în *The Margins of Literature*, State University of New York Press, Albany, 1994.
- Lorenz, Edward, „Deterministic nonperiodic flow”, în *Journal of Atmospheric Sciences*, vol. 20, 1963, pp. 130-141.
- Mandelbrot, Benoît, „How Long is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension”, în *Science*, vol. 156, nr. 3775, 1967.
- Manolescu, Ion, „Literatura și știința: atractorii străinii”, în *Observatorul cultural*, nr. 16, 2004, <https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-si-stiinta-atractorii-stranii/>, accesat în 17.05.2022.
- Saeedi, Panteha; Sorensen, Soren A., „An Algorithmic Approach to Generate After-Disaster Test Fields for Search and Rescue Agents”, în *Proceedings of the World Congress on Engineering 2009*, Newswood Limited, Londra, 2009.
- Hu, Shougeng; Cheng, Qiuming; Wang, Le *et al*, „Multifractal characterization of urban residential land price in space and time”, în *Applied Geography*, vol. 34, 2012.
- Verma, Arvind, „The Fractal Dimension of Policing”, în *Journal of Criminal Justice*, nr. 26 / 5.

Surse digitale. Alte surse

- Balpe, Jean-Pierre, „Le livre et après”, în *Action Poétique*, nr. 177, septembrie 2004. <http://hyperfiction.blogs.liberation.fr/hyperfiction/2007/09/le-livre-et-apr.html>, accesat în 5.03.2011.
- Beemer, Lawrence, *American superhero comics: Fractal Narrative and the new deal*, teză de doctorat, Universitatea din Ohio, Ohio, 2011, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1303837053, accesat în 10. 12.2021.
- Eftekhari, Ali, „Fractal geometry of literature: first attempt to Shakespeare's works”, <http://arxiv.org/ftp/cs/papers/0408/0408041.pdf>, accesat în 10.12. 2012.
- Gavriluță, Nicu, „Fractalii, exegeza inversă și jocurile computaționale. O introducere în hermeneutica de tip fractal a lui Ioan Petru Culianu”, în *Hermeneia*, nr. 4/2004, Editura Fundației AXIS, Iași, pp. 50-60, http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2011/02/gavriluta-nr.-4_0.pdf, accesat în 4.12.2021.

Guliciuc, Roxana-Ema (căs. Dreve), *J.M.G.Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, teză de doctorat coordonată de profesor emerit Rodica Lascu-Pop, la Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 2012.

Polvinen, Merja, *Reading the texture of reality. Chaos theory, literature and the humanist perspective*, Helsinki University Print, Helsinki, 2008, https://www.academia.edu/1089863/Reading_the_Texture_of_Reality_Chaos_Theory_Literature_and_the_Humanist_Perspective, accesat în 15.05.2020.

PRIMA PARTE

VOCI MASculINE
ÎN UMBRA TRECUTULUI

KARL OVE KNAUSGÅRD

Karl Ove Knausgård¹ s-a născut în Oslo, la 6 decembrie 1968, dar și-a petrecut copilăria când în Kristiansand, când pe insula Tromøya din sudul Norvegiei, într-un peisaj de vis, dar despre care scrie că „mereu am simțit că nu am dreptul să-l numesc al meu [...] Și asta mi-a lipsit toată viața, să am un loc de baștină, un cămin, să pot să spun că de acolo mă trag”.

Cunoscut drept scriitorul minune sau geniul neînțeleș și lipsit de scrupule al generației noastre, Karl Ove Knausgård este unul dintre cei mai cunoscuți și mai citați romancieri din Norvegia de azi. Supranumit „Proust al Norvegiei”, Knausgård a devenit un adevărat fenomen în Scandinavia, unde celebra serie *Lupta mea*, formată din șase romane autobiografice însumând aproximativ 3000 de pagini despre viața sa, au făcut obiectul mai multor dezbateri². Mulți îi laudă sinceritatea,

¹ Despre scriitorul Karl Ove Knausgård am scris mai amplu în „*Mon combat* de Karl Ove Knausgård. Une nouvelle technique d’analyser l’enfance: la lecture fractale”, în *Noi tehnici și strategii în dinamica limbajelor de specialitate*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, în „Enfance, errance absence chez Karl Ove Knausgård. Traduire le passage à l’adolescence”, în Eugen Wohl, Maria Ștefănescu, Roxana Mihele (eds.), *Tehnici și strategii de specialitate în dinamica limbajelor de specialitate*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, pp. 258-267 și în „The Process Of Rewriting in Karl Ove Knausgård’s *A Time For Everything*. A Fractal Approach”, în *Studia UBB Philologia*, nr. 3, 2020, pp. 65-78, Doi:10.24193/Subbphilo.2020.3.05. Cercetarea care stă la baza acestei părți a fost preluată din articolele menționate mai sus și tradusă în limba română.

² Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019, pp. 1068-1069. În acest capitol, volumul șase va fi citat (LM, vol 6, p.).

○ Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea întâi: Moartea unui tată*, traducere din norvegiană de Ioana-Andreea Mureșan, Litera, București, 2015 va fi citat (LM, vol 1, p.). Pentru acest volum voi folosi ediția din 2017.

○ Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a doua: Un bărbat îndrăgostit*, traducere din limba norvegiană de Simina Răchițeanu, Litera, București, 2016 va fi citat (LM, vol 2, p.). Pentru acest volum voi folosi ediția din 2017.

apreciindu-i scriitura cu tentă autoficțională. Alții îi critică franchețea, acuzându-l de lipsă de scrupule, de etică sau de moralitate.

Scriitorul a urmat studii de istoria artei și literatură la Universitatea din Bergen și la *Skrivekunstakademiet* din Hordaland și pentru o perioadă scurtă de timp a lucrat ca profesor suplinitor în nordul îndepărtat al Norvegiei.

A fost căsătorit cu Tonje Aursland, cu scriitoarea Linda Boström Knausgård cu care are împreună patru copii (Heidi, Vanja, John, Anne), iar în prezent locuiește în Londra, alături de cea de-a treia soție, Michal Shavit.

Timp de trei ani, începând cu 1999, Knausgård a fost coeditor al revistei literare norvegiene *Vagant*, alături de Henning Hagerup, Tore Renberg, Kristine Næss și Espen Stueland³. *Vagant* este o revistă de literatură, artă, film, fondată în 1988, care publică patru numere tematice pe an, dorind să ofere publicului larg o privire cât mai pertinentă asupra culturii contemporane din Norvegia. Această experiență l-a influențat pozitiv, după cum singur o afirmă:

Ca scriitor, nu am avut niciodată un sentiment de apartenență la o generație [...]. Cu toate acestea, cărțile pe care le-am scris și ceea ce încerc să fac pe plan literar sunt de neconceput pentru mine fără *Vagant*, atitudinea revistei față de literatură mi-a creat-o sau modelat-o pe a mea și cred că a fost la fel pentru mulți alții⁴.

o Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a treia: Insula copilăriei*, traducere din limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve, Litera, București, 2016 va fi citat (LM, vol 3, p.).

o Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a patra: Dansând în întuneric*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2017 va fi citat (LM, vol 4, p.).

o Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a cincea: Mai sunt și zile cu ploaie*, traducere din limba norvegiană de Ioana-Andreea Mureșan, Litera, București, 2017 va fi citat (LM, vol 5, p.).

o Karl Ove Knausgård, *Orice lucru își are vremea lui*, traducere din limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve și Ivona Berceanu, Litera, București, 2020 va fi citat (OLV, p.).

³ Bernt Erik Pedersen, „Vagant format min litteratur”, <https://www.dagsavisen.no/kultur/2013/11/30/knausgard-vagant-format-min-litteratur/>, accesat în 3.06.2022.

⁴ „Som forfatter har jeg aldri hatt noen sterk generasjonsfølelse [...]. Likevel er de bøkene jeg har skrevet og det jeg forsøker å få til litterært sett, for meg utenkelig uten *Vagant*, dets holdninger til litteratur skapte eller format min egen, og slik tror jeg det er for mange”. Karl Ove Knausgård, „Stevnemøte med glemte år”, în *Vagant*, nr. 4, 2013, p. 89.

Knausgård debutează în 1998 cu romanul *Ute av verden* [În afara lumii] pentru care primește de altfel *Premiul Criticilor Norvegieni*, distincție care a parvenit pentru prima oară în istorie unui roman de debut. Dar nici *Ute av verden* [În afara lumii] (*Premiul Bjørnson* și *Premiul Criticilor*) și nici *Orice lucru își are vremea lui* (nominalizată la *Premiul pentru Literatură al Consiliului Nordic*, desemnată una dintre cele mai bune 25 de cărți norvegiene din ultimii 25 de ani de către revista *Dagbladet* în vara anului 2006 și câștigătoare a *Premiului pentru literatură Sørlandet*) nu au atins publicul în aceeași măsură ca textele sale autobiografice din *Lupta mea*, proiect ambițios, numit ostentativ după manifestul autobiografic al lui Hitler, *Mein Kampf*⁵. Luând ca punct de plecare narațiunea unor detalii aparent nesemnificative din viața cotidiană, Knausgård transformă particularitatea fiecărei zile în ceva general, ceea ce face ca cititorul să se recunoască ușor în scrierile sale, unde pasiunea și furia față de tată fac casă bună cu intensitatea primei iubiri.

Nu este niciun dubiu că seria *Lupta mea* l-a pus în centrul atenției pe Karl Ove Knausgård și talentul său scriitoricesc. Pentru cele șase romane autobiografice publicate între 2009 și 2011 este nominalizat la *Premiul pentru Literatură al Consiliului Nordic* și *Premiul Criticilor* (pentru

⁵ Este o constrângere estetică, dacă ne gândim că titlul face referire în mod explicit la *Mein Kampf* al lui Hitler. Dar puțini sunt cei care știu că ideea acestui titlu nu i-a aparținut lui Knausgård, după cum nici ideea de a reda conținutul romanului în șase volume nu e a sa (Knausgård intenționa să publice doisprezece volume). Scriitorul recunoaște într-o conversație cu David Caviglioli că prietenul său, Geir, i-a sugerat titlul scandalos. Knausgård se gândise inițial la „Argentina”. „Cu Geir, vorbeam despre Hitler și mi-a spus: „Mein Kampf”, acesta este titlul tău. Am știut imediat că are dreptate. [...] Și apoi mai este ironia: „Mein Kampf” este opusul a ceea ce am făcut. În cartea lui Hitler nu există nici îndoială, nici neînțelegere. Ideologia face lumea univoca. În ultimul volum vorbesc oarecum despre Hitler și Breivik. Proiectul meu a fost să scriu o carte anti-ideologică. O carte despre complexitate, micile imperfecțiuni prostești din viață” (trad.a). Evan Hughes, „Why name your book after Hitler’s”, 11 iunie 2014, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-name-your-book-after-hitlers>, accesat în 13.01.2022.

primul volum primește chiar Premiul *Brage*). În 2014 e selecționat pentru Premiul *independent de ficțiune străină din Marea Britanie*.

Între 2015–2016 publică patru cărți dedicate anotimpurilor.

În septembrie 2020 îi apare romanul *Morgenstjernen* [Luceafărul de dimineață], primit pozitiv de criticii scandinavi. Ultimul roman publicat este *Ulvene fra evighetens skog* [Lupii din pădurea veșniciei].

Dacă cititorii suedezi erau deja obișnuiți să citească acest gen hibrid de literatură, oscilând între realitate și ficțiune⁶, în Norvegia, unde viața de familie rămâne un subiect aproape tabu, romanul *Lupta mea* a șocat fără doar și poate⁷. Astfel, când îi apare primul volum din *Lupta mea* (în românește de Ioana-Andreea Mureșan), familia tatălui, în frunte cu unchiul Gunnar, îl amenință pe scriitor cu un proces pentru defăimare. Publicarea celui de-al doilea volum (în românește de Simina Răchițeanu) a adus în discuție căsătoria cu scriitoarea Linda Boström Knausgård și problemele ei de sănătate mintală, factorul destabilizator al relației dintre cei doi. Volumul al treilea (traducere de Roxana Dreve) aduce în prim plan copilăria, în vreme ce volumul al patrulea (traducere de Ivona Berceanu) face referire, printre altele, la anii petrecuți în Nordul Norvegiei. Al cincilea volum (în românește de Ioana-Andreea Mureșan) – despre scriitură și demonii ei – este și el bine primit. Volumul final (în românește

⁶ În 2008, suedezul Lars Norén publică prima parte din jurnalul *En dramatikers dagbok* [Jurnalul unui dramaturg], un text de aproximativ 1600 de pagini descriind cinci ani din viața sa, ajungând astfel în centrul discuțiilor despre dihotomia literatură și autobiografie.

⁷ Ștefana Popa dezvoltă acest aspect în teza ei de doctorat, *The Father Figure in Karl Ove Knausgård's My Struggle*, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2022, p. 67, unde menționează că „În opinia lui Kjærstad, proiectul lui Knausgård ar trebui plasat în context, adică izvorât din tendința literară suedeză din ultimele decenii, aceea de a combina literatură autobiografică, eseu și ficțiune.” (trad.a). „In Kjærstad's view, Knausgård's project should be placed within the context it sprang from, that is the Swedish literary tendency of the last decades, that of combining autobiographical literature, essay, and fiction”.

Tot o atitudine critică are și Eivind Tjønneland în *Knausgård-koden: et ideologikritisk essay*, Spartacus, Oslo, 2010.

cu titlul *Sfârșit*, traducere de Ivona Berceanu) încheie epopeea norvegiană de mare succes, fără a clasa însă autorul într-un anumit gen literar. *Lupta mea* pare să sublinieze răul societății mai degrabă decât să sugereze o schimbare a moravurilor. Ceea ce se observa încă de la început este că există o întreagă mitologie a trecutului și nu doar o simplă descriere a realității trăite. Mărturii, reminiscențe, amintiri ale anumitor evenimente au fost sortate astfel încât să corespundă logicii poveștii, rezultând o narațiune care este atât o poveste a morții, cât și a nașterii, o poveste a furiei și a iubirii, asupra actului de a înfrunta sau de a convoca moartea.

Mă foloseam de tata, da, mă cățarasem pe cadavrul lui pur și simplu scriind despre toate acele întâmplări. Pe de altă parte, aceea era cea mai importantă poveste din viața mea. (*LM*, vol. 6, p. 162)

Trebuie însă remarcat, după cum o subliniază și Michel Neyraut în „De l'autobiographie”, că „folosirea primei persoane nu a fost niciodată suficientă pentru a distinge un discurs autobiografic de o poveste imaginară. Ea definește pentru cititor doar o poziție relativă a subiectului față de textul său [...]”⁸. Și în *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds „Min kamp”*, editată de Claus Elholm Andersen, se susține că *Lupta mea* este un roman, nu o autobiografie în sine⁹. Cu toate acestea, deși pe coperta seriei stă scris „roman autobiografic” și nu autobiografie, Knausgård afirmă în volumul șase: „Aceasta e poate cea mai mare dificultate pe care o prezintă o autobiografie” (*LM*, vol. 6, p. 67), recunoscând practic latura veridică a evenimentelor, de unde

⁸ „L'emploi de la première personne n'a jamais suffi à distinguer le récit autobiographique d'un récit imaginaire. Il ne définit pour le lecteur qu'une position relative du sujet à son texte [...]”. Michel Neyraut, „De l'autobiographie”, în Michel Neyraut, Jean-Bertrand Pontalis, Philippe Lejeune, Sophie de Mijolla-Mellor, Pierre Schaeffer, John E. Jackson, *L'autobiographie VI^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, coll. „Confluents psychanalytiques”, Les Belles Lettres, Paris, 1990, p. 30.

⁹ Claus Elholm Andersen (red.), *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds „Min kamp”*, Spring / Alvheim & Eide, Hellerup, 2017.

ambivalența răspunsurilor și amalgamul de reacții negative. Actul de a crea o punte cât mai autentică între trecut și prezent, între ficțiune și realitate rămâne totodată și maxima provocare a traducătorului din Knausgård.

Similaritate și autosimilaritate în *Orice lucru își are vremea lui*¹⁰

Lectura romanului *Orice lucru își are vremea lui* surprinde prin abundența trimiterilor biblice. De la nume cu rezonanță religioasă, precum Noe, Cain, Abel, la discuții despre Toma de Aquino cu *Summa Theologica* sau Vasile cel Mare cu *Hexaemeron*, de la preluarea integrală a unor pasaje din Biblie, la rescrierea și completarea narațiunii cu substrat religios, textul scriitorului norvegian surprinde printr-o sensibilitate poetică și spirituală aparte.

En tid for alt, carte publicată în 2004 la editura Oktober, a fost tradusă în română inițial din engleză de către Ion Monafu, cu titlul *Destinul îngerilor* (București, Pandora, 2012) și retradusă din limba norvegiană în limba română în 2020 de Roxana-Ema Dreve și Ivona Berceanu cu titlul *Orice lucru își are vremea lui* (București, Litera, 2020). Această ultimă traducere pe care o semnez alături de Ivona Berceanu, mai aproape de sensul textului, mai nuanțată, într-o ediție completă – prima traducere are 312 pagini, în timp ce a doua traducere are 784 de pagini – este cea la care voi face referire în paginile care urmează.

Provocările cititorului sunt multiple, căci numeroasele inserții intertextuale duc, cum e și firesc, la o metamorfoză a divinului. Dar în viziunea mea, trimiterile la textul biblic din *Orice lucru își are vremea lui*

¹⁰ Despre procesul de rescriere centrat pe teoria fractală am scris și în Roxana-Ema Dreve, „The Process Of Rewriting in Karl Ove Knausgård’s *A Time For Everything*. A Fractal Approach”. Acest subcapitol este o versiune tradusă, modificată, revizuită și îmbunătățită a articolului.

nu constituie cea mai intrigantă parte din roman. Prin analiza pasajelor preluate din *Biblie*, am descoperit o serie de afinități și asemănări între textele scriitorului norvegian în ceea ce privește forma, structura, spiritul romanului, înscriindu-l pe Knausgård într-o filieră autobiofictională. Rescrierea unor evenimente care apar redată și în *Lupta mea* sau trimiterile către componente autobiografice sunt cele care mă interesează în contextul analizei textului din punctul de vedere al grilei fractale.

Consider că *Orice lucru își are vremea lui* reprezintă un fractal al operei lui Knausgård. Pe de o parte pentru că starea de spirit care îi leagă pe „Vankel, Bellori și îngerii este una de profundă disperare”¹¹. Cum e și firesc, unele elemente autobiografice acaparează întreaga scenă creatoare, determinând o criză identitară. Criticul Vøllo menționează în lucrarea sa că „[...] tema generală în rescrierile lui Knausgård este centrată pe rădăcini și începuturi: rădăcinile locului, rădăcinile tradiției, rădăcinile memoriei” (trad.a)¹². Într-adevăr, într-un interviu acordat unui ziar norvegian în urmă cu câțiva ani, Knausgård afirma că la baza memoriei sale se află copilăria. Dar Knausgård nu își povestește întotdeauna copilăria într-un mod liniar, ordinea poveștii nu urmează ordinea cronologică în cele mai mici detalii. Scriitorul revine la evenimentele centrale ale trecutului său, înmulțindu-le și transformându-le, neregularitatea fiind unul dintre elementele esențiale ale scriiturii sale. Pe de altă parte, pentru că însăși figura fictivă a lui Bellori este în fond o imagine fractală a lui

¹¹ Vezi Yves de Maeseneer și Julia Meszaros, „Mirrors of the Human: Angels in Iris Murdoch and Karl Ove Knausgård”, în *Literature and Theology*, nr. 4, 2015, pp. 450-464.

¹² „I propose that an overarching theme in Knausgård’s rewriting is concerned with roots and beginnings: the roots of place, the roots of tradition, the roots of memory, and the roots and beginnings of *Min kamp*” (Ida Hummel Vøllo, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, Universitatea din Edinburgh, 2019, p. 173, <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/36160/V%C3%B8llo2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, accesat în 10.12.2022). De altfel, în teza ei de doctorat, Vøllo enumeră anumite principii ale rescrierii la Knausgård, și anume: autogeografie, autobiografie și fenomenologie subiectivă. Conceptul de „autogeografie” pe care îl propune, face aici referire la spațiu geografic recurent, unde se desfășoară acțiunea din romanele sale.

Knausgård. Comentariile auctoriale de tipul „conform lui Bellori” (OLV, p. 69), „Dacă este așa cum a presupus Bellori” (OLV, p. 594), „Pentru Antinous Bellori” (OLV, p. 620), pun scriitorul în umbră, într-o umbră conștient aleasă. Or, neluarea unei poziții ferme vizavi de evoluția îngerilor și a percepției sale despre ei, dă cărții un frumos înveliș fractal. Lipsa de asumare nu aduce cu sine imposibilitatea lecturii, însă o face dificilă. Imersiunea în lumea narativă este blocată de opiniile lui Bellori și de convenția ficționalității. Mai mult, eu-l care povestește metamorfoza îngerilor nu e Karl Ove, ci, după cum aflăm la finalul romanului, Henrik Vankel, personaj la rândul lui intertextual. Odată ce înțelegem că Bellori este o construcție ficțională fabricată de Knausgård, putem descifra structura fractală a romanului.

Orice lucru își are vremea lui este o carte despre Biblie¹³, dar nu în sensul unei repovestiri a Bibliei, în special a Primului Testament, a unei reconstituiri a textului original, după cum o sugerează autorul. Dimpotrivă, cred că textul reprezintă o repovestire în sensul de a spune din nou o poveste, într-un mod diferit. Așadar, ideea de rescriere aduce în discuție paralelisme între două situații literare diferite, o afinitate dintre stilul scriitorului și stilul prezent în *Biblie*. Influențele sunt fără echivoc, dar deosebirea de structură interioară ne duce cu gândul mai ales la fascinația scriitorului norvegian asupra discursului biblic, culminând cu preluarea conceptelor cheie și reinterpretarea lor. Astfel, în Biblie, Dumnezeu apare ca neînfricat, puternic, atotputernic, stăpânind oamenii și creându-i după chipul Său:

Apoi Dumnezeu a zis: „Să facem om după chipul Nostru, după asemănarea noastră; el să stăpânească peste peștii mării, peste păsările

¹³ Analizând romanul, Bern Lage Breivoll ajunge la concluzia că *Orice lucru își are vremea lui* nu este despre religie, ci despre importanța valorile umane care le depășesc pe cele divine. („Bernt Lage Breivoll, Tid og verdi i Karl Ove Knausgårds En tid for alt”. Teză de masterat, Bergen, 2006, p. 3, https://bora.uib.no/boraxmlui/bitstream/handle/1956/2058/Masteroppgave_Breivoll.pdf?sequence=1&isAllowed=y, accesat în 10.01.2022).

cerului, peste vite, peste tot pământul și peste toate târâtoarele care se mișcă pe pământ.”

Dumnezeu a făcut pe om după chipul Său, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu; parte bărbătească și parte femeiască i-a făcut¹⁴.

În *Orice lucru își are vremea lui*, e vorba și despre imperfecțiunea lui Dumnezeu, neputincios în acțiuni, cu așteptări prea mari de la oameni: „Faptul că sentimentele lui Dumnezeu pentru omenire alternau între tristețe și disperare și o furie atât de năvalnică încât să-l determine să distrugă orașe întregi înseamnă că așteptările lui de la oameni, așteptări ce nu puteau fi niciodată îndeplinite, erau inumane – altfel spus, divine” (OLV, p. 624). De altfel, prezența îngerilor eterni care devin muritori, nedevenind oameni, îl fac pe Knausgård să îl pună la îndoială fundamental pe Dumnezeu și intențiile sale, după cum o susțin și Maeseneer și Meszaros¹⁵. Knausgård scrie în primele pagini ale romanului *Orice lucru își are vremea lui*:

Așadar, încă de la început exista, pe de o parte, o legătură între Dumnezeu și îngeri, iar pe de altă parte, între om și îngeri. [...] Înainte de căderea în păcat, diferența dintre omenesc și divin este absolută; după aceea, granița a început să fluctueze, o întindere imensă a apărut între ei, și pentru a marca hotarul acestei zone Dumnezeu a fost nevoit să-i scoată pe heruvimi din entitatea divină. Astfel, fiind în același timp paznici și reprezentanți ai limitelor divinului, heruvimii au pășit pe scena pământească pentru prima oară. (OLV, pp. 69-70).

Deoarece îngerii sunt elementul de legătură între mortalitate și nemurire, între Dumnezeu și oameni, transformarea lor din ființe perfecte în creaturi imperfecte, muribunde, face cititorul să se îndoiască dacă salvarea noastră mai este posibilă, concluzionând „Incarnarea lui

¹⁴ *Biblia*, ediție revizuită, traducere de Dumitru Cornilescu, Societatea Biblică Interconfesională din România, București, 2016, „Geneza (Facerea)”, 1:26-27.

¹⁵ Vezi Maeseneer și Meszaros, „Mirrors of the Human: Angels in Iris Murdoch and Karl Ove Knausgård”, în *Literature and Theology*, nr. 4, 2015, pp. 453-464.

Iisus este dovada că Dumnezeu a renunțat la sine însuși. Asta înseamnă că Iisus nu știa cine este el” (OLV, p. 655). Anunțarea morții îngerilor, reinterpretarea arhetipului spiritului superior, divin, damnarea serafimilor și a heruvimilor la o pribegie continuă, invocarea slăbiciunilor trupești, toate aceste elemente nu fac decât să redea o imagine nespusă, nedescrisă, neprezentată încă a îngerilor – o rescriere a apariției și dispariției lor, pe care Knausgård o prezintă sub forma cărții *Despre natura îngerilor*, pe care i-o atribuie lui Antinous Bellori.

Imperfecțiunea îi caracterizează însă nu numai pe îngeri, ci și pe Dumnezeu. Maeseneer și Meszaros subliniază că Dumnezeul lui Bellori este o întrupare imperfectă, un Dumnezeu al absenței, al golului lăsat de perfecțiune¹⁶. Titlul de altfel, face o trimitere clară către limitările eului și înrudirea dintre nimicnicie și eternitate.

Într-un univers dominat de puterea eternului, de veșnicie, de Dumnezeu văzut ca Tată absolut, singura formă de individualism, de tentație a infinitului, singura „constantă” neliniară și neciclică din spațiul textului romanesc o reprezintă tocmai înțelegerea faptului că orice lucru de pe pământ și din ceruri își are vremea lui. Romanul este așadar un text în care se produce fuziunea divinului cu profanul, individului cu colectivitatea.

Dar pentru îngeri trebuie să fi fost diferit. Ce am putea să credem despre ei nu înseamnă nimic. Ei nu țin de lumea noastră, cum nu țin nici de cer; pendularea între cele două e elementul lor. Compasiunea le e străină, ei sunt indiferenți față de noi și de toate ale noastre, de unde aparența de cruzime pe care o împrăștie deseori. (OLV, p. 13)

Se observă o revoltă și o negație a atotputerniciei, dezumanizarea și divinizarea finalizându-se printr-o revoluție escatologică dincolo de regulile timpului, construită din punct de vedere naratologic pe flashback-uri.

¹⁶ *Ibidem*.

Printre secvențele repovestite în *Orice lucru își are vremea lui* menționez povestea lui Cain și Abel, povestea lui Noe și a marelui potop, a lui Ezechiel sau a lui Lot. Rupând stereotipurile din Biblie, care în mod normal îi clasifică pe oameni în două categorii, buni sau răi, Knausgård demonstrează că oamenii sunt mult mai complicați decât credem.

Diferența dintre individ și colectivitate este folosită aici pentru a sublinia relația dintre frați. Unul este păstorul de care până și lui Dumnezeu îi place; celălalt este fermierul rău, marginalizat de familie și uitat de Dumnezeu:

Dumnezeu era acolo. Era în flăcările care scânteiau în sus, în aer, era în strigătul îngrozitor al fratelui său, era în corpul său neclintit.

Dar nu era în Cain. (OLV, p. 195).

Și totuși, fratele bun ajunge să fie un ucigaș, la fel ca fratele său. Knausgård ne pune la îndoială povestea biblică și motivele din spatele alegerilor lui Dumnezeu, prin rescrierea cadrului narațiunii și prin completarea acesteia cu pasaje lipsă. În Biblie, nu există o narațiune clară care să ne explice de ce Cain l-a ucis pe Abel. Cititorul presupune doar că a fost gelozie sau faptul că sacrificiile lui nu au fost acceptate. Tot ce este scris în Biblie este:

După o bucată de vreme, Cain a adus Domnului o jertfă de mâncare din roadele pământului.

Abel a adus și el o jertfă de mâncare din oile întâi născute ale turmei lui și din grăsimea lor. Domnul a privit cu plăcere spre Abel și spre jertfa lui,

Dar spre Cain și spre jertfa lui n-a privit cu plăcere. Cain s-a mâniat foarte tare și i s-a posomorât fața.

Și Domnul a zis lui Cain: „Pentru ce te-ai mâniat și pentru ce ți s-a posomorât fața?

Nu-i așa? Dacă faci bine, vei fi bine primit, dar, dacă faci rău, păcatul pândește la ușă; dorința lui se ține după tine, dar tu să-l stăpânești.”

Însă Cain a zis fratelui său Abel: „Haidem să ieșim la câmp.” Dar, pe când erau la câmp, Cain s-a ridicat împotriva fratelui său Abel și l-a omorât¹⁷.

¹⁷ Biblia, „Geneza (Facerea)”, 4:3-8.

Aventurându-se în misticismul Bibliei, Knausgård scrie aproximativ 140 pagini despre relația dintre Cain și Abel și descrie cum își ducea traiul familia lor din perioada descrisă în Geneză. Scriitorul subliniază în repetate rânduri că Abel era egoist și rău, obișnuit să ucidă, din cauza slujbei sale, în timp ce Cain acționa prudent, din compasiune, intenția sa fiind de a-i apăra pe ceilalți de impulsivitatea lui Abel¹⁸. Motivul fratricidului este în *Orice lucru își are vremea lui* disperarea lui Cain, modul lui de a face față comportamentului fratelui său față de Iared. Când l-a găsit pe Iared în pădure, rănit, cu jumătate din față distrusă, Abel i-a crestat un ochi și l-a deschis în încercarea de a-i simți inima murind. Scena este prea mult de suportat pentru Cain, care este dispus să oprească durerea lui Iared, aruncându-i o piatră în cap. Acest eveniment, urmat de gândul de a răzbuna moartea lui Iared, îl bântuie toată viața:

Se împliniseră șase luni de când ținuse piatra deasupra capului, sus, pe munte, gata să-i spargă țeasta lui Iared, șase luni de când gândul de a-l omorî pe Abel îi trecuse lui Cain pentru prima oară prin minte. Gândul era îngrozitor, iar Cain îl justifica spunându-și că fusese negru de furie și că ideea în sine ținea de mânie, nu de el. Dar nu era așa. De îndată ce i s-a ivit în minte, gândul a și început să existe ca posibilitate. Putea să se distanțeze de el, putea să râdă de el, putea să-l ignore, dar nu putea să-l elimine; după întâmplarea de pe munte, fratricidul avea să rămână pentru totdeauna ceva ce trebuia să ia în considerare. (OLV, p. 201).

Cain ajunge la fratricid nu doar din gelozie, din supărarea pricinuită de faptul că ofrandele nu i-au fost acceptate, așa cum stipulează textul biblic, ci din disperare. Knausgård dezvoltă narațiunea din *Biblie*, care merge pe o reprezentare negativă, malefică a lui Cain, și creează un

¹⁸ Compasiunea lui Cain reiese și din citatul următor:

„Abel îngenunchează lângă cadavru. Își lasă mâna să alunece peste partea însângărată, își vâra degetele, curios, în rană.

-Asta da lovitură! Exclamă el.

-Te rog să-i arăți respect, spune Cain luând-o în jos”. (OLV, pp. 115-116)

portret uman al acestuia, „plin de compasiune” pentru Abel (OLV, p. 195). Îl vedem astfel cum „l-a întins grijuliu pe laviță, i-a pus perna sub cap și l-a acoperit cu o plapumă de lână.” (OLV, p. 200)

Alegând să scrie fără a introduce elementele de bunătate în descrierea lui Abel, Knausgård introduce îndoiala ca principiu coeziv. Strădania neobosită a lui Cain de atingere a idealului și lipsa de empatie a lui Abel ne aduc în lumină doi protagoniști condamnați la neliniaritate, la imperfecțiune, la singurătate absolută. Problematika fratricidului, plasată într-un univers în care orice este posibil, pentru că există un timp pentru toate, duce dilema morală la un alt nivel. Knausgård se apropie și se depărtează de *Biblie* și duce rescrierea textului biblic la un grad înalt de afinitate fractală. Cititorul e tentat să empatizeze cu Cain, să-i înțeleagă furia, deznădejdea, și într-un fel iubirea față de lume, datorită dublei figuri a lui Cain, asasin empatic și uman, care se întreabă: „Ce fel de om era acela care, în loc să-i dorească binele fratelui său, îi dorea răul?” (OLV, p. 183).

Există un timp pentru disperarea lui Dumnezeu; există un timp pentru viața fără sens a omului, pentru fiecare acțiune pe care o facem, căci, așa cum subliniază Marc De Kesel, „[...] după moartea lui Dumnezeu, îngerii au căzut, încet, foarte încet, până când și-au pierdut definitiv nemurirea și au murit.”¹⁹ (trad.a)

Un alt element reiterat de scriitor și repovestit în context biblic este figura lui Lot și a fiicelor lui. În *Biblie* stă scris doar atât cu privire la îngerii care vin acasă la Lot și la modul în care acesta îi apără de locuitorii Sodomei:

Lot a ieșit afară la ei la ușă, a încuiat ușa după el,
Și a zis: „Fraților, vă rog, nu faceți o asemenea răutate!

¹⁹ Marc De Kesel, „Not without Angels. On Henry Corbin’s angelology, and on a novel by Karl Ove Knausgård”, p. 1, https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/not_without_angels.pdf, accesat în 13.05.2020.

Iată că am două fete care nu știu de bărbat; am să vi le aduc afară și le veți face ce vă va plăcea. Numai nu faceți nimic acestor oameni, fiindcă au venit sub umbra acoperișului casei mele.”²⁰

În textul lui Knausgård apare un discurs intercalat care dă fir narativ și continuitate evenimentelor din Biblie. Astfel, îngerii – descriși cât se poate de uman, mulțumind pentru mâncare, căscând, resimțind oboseală, furie, iubire – poartă o conversație mult mai amplă cu Lot decât ceea ce se redă în *Biblie*. Ei spun „S-a făcut târziu. Poate e cazul să ne retragem la somn?” (*OLV*, p. 10), după care adaugă „își împing scaunele în spate și se ridică” (*Ibidem*). Mai mult, povestea lui Lot este reluată la finalul romanului, între paginile 600-613, unde ni se prezintă îngerii în misiunea lor de a tria păcătoșii de nepăcătoși, dar și ceea ce Knausgård numește „o improvizație fără precedent” (*OLV*, p. 600), și anume faptul că îngerii își schimbă planul și aleg să înnopteze acasă la Lot, căci „Lumea s-a deschis pentru ei” (*OLV*, p. 605).

Continuarea citatelor din Biblie cu propriile sale cuvinte este altă tehnică narativă auto-similară pe care o folosește Knausgård deseori în roman. În *Biblia lui Iacov* avem acest paragraf care explică mânia lui Dumnezeu față de Cain: „Apoi, Cain a ieșit din Fața Domnului și a locuit în țara Nod, la răsărit de Eden”²¹.

În textul lui Knausgård conversația este redată aproape integral și, pe deasupra, este întărită de fraze care completează narațiunea din *Biblie*:

În acea noapte Cain a părăsit valea pe veci. O vreme a locuit sus, în munți, dar când a venit iarna, i-a traversat și a luat-o spre răsărit, până a ajuns în ținutul Nod, unde s-a stabilit, fără să-și găsească vreodată liniștea, pentru că aceasta era pedeapsa pentru nelegiuirea pe care o făcuse. Condamnat la viață, asta era pedeapsa lui. (*OLV*, pp. 210-211).

²⁰ *Biblia*, 19:6-8.

²¹ *Ibidem*, 4:16.

Scena distrugerii Sodomei și Gomorei este redată în același mod, împletind textul din Biblie – marcat cu scris în italic – cu propria interpretare a autorului ascuns în spatele lui Bellori:

Dumnezeu se gândește: *Strigățul împotriva Sodomei și Gomorei s-a mărit, și păcatul lor într-adevăr este nespus de greu*. El începe să se gândească dacă să-i dezvăluie lui Avraam planurile lui de a distruge cele două orașe. (OLV, p. 598).

Construit pe o rețea de interconexiuni ficționale și autobiografice, romanul continuă în aceeași notă de verosimilitate, textul literar dezvăluindu-se ca o reacție în raport cu textul biblic: „*Acesta este trupul meu*, spune el, și ei îl trădează. *Acesta este sângele meu*, spune el, și ei se dezic de el.” (OLV, p. 657).

Dincolo de rescrierile explicite ale textului biblic există multe rescrieri implicite, ca de exemplu peisajele sau prezența pescărușilor. Knausgård plasează povestea biblică în peisajul scandinav, reconstruind elemente din autobiografia sa prin remodelarea unui întreg conglomerat spațiu-timp²². Acesta este cazul romanului *Orice lucru își are vremea lui*, unde peisajul prezentat nu este grădina originală a Edenului, ci pădurile din Norvegia. Și, într-adevăr, întâlnim în acest colț de rai și munți și ape, și câmpii și fiorduri: „Au făcut primul popas pe o limbă de piatră care se întindea înspre fiord” (OLV, p. 419), lucru cu atât mai interesant cu cât în Norvegia există un obiectiv turistic natural numit *Trolltunga*, limba trolului, practic o întindere de piatră deasupra unui fiord. Knausgård subliniază la rândul-i metamorfoza spațiului și adaptarea lui la contextul geografic norvegian, atunci când scrie, în volumul al șaselea din seria *Lupta mea*:

Era exact peisajul pe care l-am descris în cartea *En tid for alt*—Un timp pentru toate și în care am plasat povestea lui Cain și Abel și a Potopului lui Noe. Munții dintre Ålhus, în comuna Jølster, și Sørbøvåg, localitate aflată la poalele munților Lihesten dintre Ytre Sogn” (LM, vol 6, 1068).

²² Vezi Hummel Vølle, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, citând- o pe Anna Rühl, cu „'Lite og stygt, men alt som var': Sted og stedløshed i *Min kamp*. Tredje bog”, în Andersen, *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds „Min kamp”*, pp. 148-165.

Unic din perspectiva intertextuală pe care o oferă, *Orice lucru își are vremea lui* este cu atât mai relevant cu cât valorizează reiterările textuale printr-o abordare ingenioasă, care depășește cadrul unul singur roman, unui singur narator, unui singur cititor.

Similaritate dincolo de roman singular

Într-una din recenziile sale, Trond Haugen subliniază că romanele *Ute av verden* [În afara lumii], *Orice lucru își are vremea lui* și *Lupta mea* pot fi analizate ca o trilogie, ca o poveste în poveste unde personajul principal, subiectul și obiectul acțiunii este Karl Ove²³. Jan Thomas Holmlund scrie despre această problematică încă din 2009, afirmând că textele în cauză reprezintă o trilogie clasică²⁴. Asupra acestei perspective triadice, rizomatice mă voi concentra și eu în următorul subcapitol.

Diferiți ca înfățișare sau proximitate, Dumnezeu, oamenii, Cain, Abel, Lamec, Noe, Anna, Lot, Ezechia, Antinous Bellori, Henrik Vankel, Geir²⁵ sau Karl Ove au în comun ideea de trecere, de schimbare, de aleatoriu, prezentă în universul (auto)ficțional al lui Knausgård. Dimensiunea transcendentă a sacrului se oglindește asupra omului, tot așa cum profanul pare să fie proiectat într-un *illo tempore* infinit. Ființarea,

²³ Trond Haugen, „Sirkulasjonen av virkelighet: fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*”, în *Prosa*, nr. 5, 2010, pp. 12-18, <https://www.dagbladet.no/kultur/hva-er-fakta-fiksjon-selvbiografi-og-roman-i-knausgards-min-kamp/647535> 90, accesat în 20.12.2022.

²⁴ Jan Thomas Holmlund, „2500 sider om eget liv”, în *Dagbladet*, 27 august 2009.

²⁵ În Claus Elholm Andersen, „På vakt skal man være”: Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*” (Universitatea din Helsinki, 2015, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/153833>, accesat în 13.01.2023), cât și în *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds „Min kamp”*, criticul Claus Elholm Andersen subliniază rolul important pe care îl joacă Geir Angell Øygarden, prieten din copilărie al lui Karl Ove Knausgård, în seria *Lupta mea*.

în accepțiunea lui Heidegger, întâlnește sacralitatea lui Eliade, ducând la crearea unui spațiu literar unic, unde concepte precum hierofania, *kenosis* sau *aeon* se întrepătrund. Grila de lectură pe care o propun permite analiza operei lui Knausgård dincolo de o interpretare unică, demonstrând că aleatoriul și liniaritatea pot fi percepute atât singular, independent unul de celălalt, cât și ca parte a unui obiect fractal. Manolescu scrie, cu privire la acest aspect, că „lectura în și cu dimensionalitate fractală poate fi aplicată și prozei scurte, cu focalizarea pe diferite scări de măsură ce prezintă caracteristici auto-repetitive”²⁶.

Într-adevăr, elementul zero al fractalului lui Knausgård, de la care se dezvoltă complexitatea ficțiunii scriitorului norvegian, este apariția romanului *Ute av verden* [În afara lumii]. Aș putea spune că personajul Karl Ove s-a constituit pornind de paginile acestui text, de la decepția și rușinea trăite la început de carieră didactică, de la umilință, minciună, impuls. Dincolo de aspectul liniar, unitar al romanului care urmărește povestea unui profesor de douăzeci și șase de ani și soarta acestuia după ce relația cu una dintre elevele sale eşuează²⁷, *Ute av verden* ne aduce în

²⁶ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Polirom, Iași, 2003, p. 61. De altfel, Manolescu e de părere că teoria fractală face parte din postmodernism.

²⁷ Când vorbim despre începutul unui roman, ne gândim la primele rânduri. Cu toate acestea, primul rând nu este mereu punctul de plecare al unei cărți, ci reprezintă adesea rezultatul unei munci de câteva zile sau săptămâni. Această luptă de a scrie un început de roman cât mai captivant pentru cititor a dus-o și Knausgård atunci când a lucrat la romanul *Orice lucru își are vremea lui*, după cum aflăm din teza de doctorat a Idei Hummel Vølle, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*. Knausgård a vrut să continue povestea din *Ute av verden* [În afara lumii], dar a fost nevoit să renunțe, din lipsă de inspirație. S-a folosit în schimb de mai multe narațiuni pe care le scrisese anterior despre îngeri și transformarea lor în pescăruși. O anecdotă povestită de Hummel Vølle spune că Knausgård ar fi văzut imaginea lui Hristos purtând o coroană de spini în podeaua de lemn a primului său birou și că acesta ar fi fost momentul cheie în scrierea romanului *Orice lucru își are vremea lui* (Hummel Vølle, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, p. 174): „Și era într-adevăr Hristos: fața pe jumătate întoarsă, parcă îndurerată, privirea plecată, coroana de spini pe cap” (LM, vol. 1, p. 197). În timp ce Claus Elholm Andersen insistă în „*På vakt skal man være*”: *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp* asupra anxietății și influența pe care a avut-o aceasta

prim-plan un fractal al rușinii. Această experiență sexuală ratată declanșează la Knausgård un proces de introspecție, de restructurare, de refigurare și de rescriere, modelând și transformând atât structura, cât și tematica textelor sale. Depresia atotcuprinzătoare, devastând stima de sine și moralul tânărului Karl Ove, joacă un rol important în descrierea stării de jeluire, de tânguire, de doliu, de care scriitorul pare să fie cuprins, căci „rușinea, frica, furia sunt motive recurente, constante la Knausgård”²⁸. Nu e de mirare așadar că revine mereu la scenele din romanul *Ute av verden*, în căutarea unei lumi pierdute, vrând să remodeleze timpul pierdut, căci acolo începe de fapt istoria sa conștientă.

Urmând o grilă de analiză fractală, am observat că simbolurile din *Ute av verden* se regăsesc și în alte texte semnate de Knausgård. Astfel, îl vedem pe Henrik Vankel făcându-și apariția în *Orice lucru își are vremea lui*, afundat în aceeași disperare și rușine, stăruind asupra trecutului denigrant și a pornirilor spre mult mai tânăra elevă. Epitaful lui rezumă zbuciumul interior: „HENRIK VANKEL. 1970-1998. A MURIT ÎNCERCÂND SĂ-ȘI DOVEDEASCĂ SIEȘI CĂ SENTIMENTELE LUI ERAU AUTENTICE” (OLV, p. 765). Această oscilare între sexualitate și rușine, banală în sine, șochează la Knausgård tocmai prin reiterarea ei. Rușinea nu îl face pe tânărul Karl Ove să-și șteargă din memorie

asupra autorului norvegian, ceea ce ar putea explica lipsa lui de inspirație, Ida Hummel Vølle pune la îndoială cuvintele și anxietatea lui Knausgård și susține; „În acest sens, nu pretind că Knausgård a văzut de fapt chipul lui Hristos pe podeaua de lemn a biroului său din Stockholm în 2004, ci mai degrabă că scena este plasată aici cu intenția strategică de a conecta autorul-imagine de trecut și prezent: pentru a lega această memorie autobiografică și autogeografică cu imaginea sa de autor în 2008 și cu *Min kamp*” (trad. a.). „By this I am not claiming that Knausgård actually and necessarily saw the face of Christ in the wooden floor of his office in Stockholm in 2004, but rather that the scene is placed here with strategic intention to connect the author-images past and present: to connect this autobiographical and autogeographical memory with his author-image in 2008 and with *Min kamp*” (Hummel Vølle, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, p. 176).

²⁸ Vezi Popa, *The Father Figure in Karl Ove Knausgård's My Struggle*.

incidentul. Dimpotrivă, îl vedem în imposibilitatea de a ieși din criza ontologică, căci, după cum o afirmă și Fredrik Wandrup, scriitorul se împarte între frumusețea naturii și impulsul nevrotic de a se răni. El devine așadar, la rândul lui, un fel de înger căzut, asemeni îngerilor oropsiți de Dumnezeu descriși în romanul *Orice lucru își are vremea lui*²⁹, cu mențiunea că devenirea nu este aici expresia unei identități absolute, ci cuprinde o diversitate de spectre ce țin de chiralitate. Astfel, repetiția se prezintă ca reiterare a figurii matrice „înger”, fără abuzul de autosimilaritate, deci ca o diferență în repetiție³⁰. Ar fi absurd să reducem întreaga operă literară a lui Knausgård la această scenă, însă ea joacă în mod evident un rol central, fiind reluată, cu asumarea tuturor consecințelor, și în seria *Lupta mea*. Când citim rândurile din cartea a treia, *Insula copilăriei*, care descriu un profesor admirând nepotrivit o tânără de treisprezece ani pe nume Anne Lisbet, vedem parcă în fața ochilor prăbușirea intelectuală și mentală a lui Karl Ove sau a lui Henrik Vankel.

Anne Lisbet a ieșit din mare.

Purta o pereche de bikini și un tricou alb. Era ud, și sub el i se zăreau sânnii rotunzi. Părul negru și ud îi strălucea în lumina soarelui. Zâmbea cu gura până la urechi. Am privit-o, nu-mi puteam lua ochii de la ea, dar apoi am observat că era cineva lângă mine și am întors capul: Kolloen, și el o privea.

Mi-am dat seama imediat că nu era nicio diferență în felul în care ne uitam la ea, vedea și el ce vedeam și eu, se gândea și el la ce mă gândeam și eu.

La Anne Lisbet.

Avea treisprezece ani.

Totul a durat doar o clipă, pentru că în secunda în care ochii ni s-au încrucișat, el și-a lăsat privirea în pământ, dar pentru mine a fost destul ca să bănuiesc ceva ce înainte nici măcar nu crezusem că există.” (LM, vol. 3, p. 504).

²⁹ Vezi Fredrik Wandrup, „Engler daler ned i skjul”, în *Dagbladet*, 1 noiembrie 2004.

³⁰ Vezi Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995.

În volumul al patrulea din *Lupta mea*, pornirile sexuale îl plasează pe Knausgård drept un alter-ego al lui Henrik Vankel. Gândurile care îl inundă și care îl duc la umilință și disperare pornesc de la sentimentele resimțite față de Andrea, eleva lui în vârstă de treisprezece ani. Claus Elholm Andersen precizează în articolul „*På vakt skal man være*”: *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp* faptul că Karl Ove nu este obsedat de Andrea în aceeași măsură în care fusese Henrik de Miriam în *Ute av verden* [În afara lumii]³¹, deși suferința lui Karl Ove pare a fi intriga principală a volumului al patrulea. Să fie oare asta lupta lui Karl Ove? Lupta cu sine însuși, lupta cu trecutul, cu dorința de a fi altundeva sau altcineva?

Eram oare îndrăgostit de Andrea?

Oare ceea ce simțeam se numea a fi îndrăgostit?

Nu, nu.

Dar gândurile mele nu se mai puteau concentra asupra nici unui alt subiect. Eram atras de ea.

Atunci când mă duceam la școală noaptea, când stăteam lângă apa întunecată a piscinei, mi-o imaginam în vestiar, singură. Intram, ea se acoperea, ferindu-și privirea, eu îngenuncheam în fața ei, ea se uita la mine, mai întâi temătoare, apoi cu tandrețe și deschidere.

Îmi imaginam asta, dar în același timp mă gândeam că ea nu era acolo, că nu trebuia să am astfel de fantezii și că nimeni nu trebuia să știe ce-mi trecea prin minte.

Tremuram în sinea mea, însă nimeni nu știa asta, pentru că reușeam să mă controlez, îmi cumpăneam fiecare gest și fiecare vorbă, nimic din ceea ce vedeau alți n-ar fi putut să-mi trădeze sentimentele adevărate. (LM, vol. 4, p. 488)

Asemenea unui fractal ale cărui elemente sunt reiterate la nesfârșit, referințele la Andrea și la sentimentele lui Karl Ove sunt extrem de

³¹ Claus Elholm Andersen, „*På vakt skal man være*”: *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp*, pp. 95-105.

numeroase în volumul patru³². Exemplele sunt numeroase. Este evident că scriitorul subliniază imposibilitatea alegerii corecte și potrivite, punându-se mereu sub lupa critică a cititorului. În nenumărate reprize se menționează „Uneori simțeam un fior de entuziasm la gândul că aveam s-o văd și a doua zi. Nimeni nu știa, nici măcar eu nu știam” (LM, vol. 4, p. 484), sau

Chiar înainte să-mi fi dat seama că Andrea nutrea sentimente pentru mine, fusem foarte atent să păstrez distanța față de elevi. Nu puneam niciodată mâna pe ei, nu-i atingeam absolut deloc și, dacă o conversație sau glumele se lungeau prea mult, căpătând un substrat sexual, întotdeauna mă opream. (LM, vol. 4, p. 458)

Sentimentele incontrolabile pe care le nutrește pentru Andrea sunt reluate într-o formă diferită, fractală, cu Vibeke, fata din clasa a șaptea pe care încearcă să o sărute: „Eram profesor. Dacă avea să se afle? Un profesor a sărutat o fată în vârstă de treisprezece ani la o petrecere? Dumnezeu mare! Mi-am îngropat fața în mâini”. (LM, vol. 4, p. 540).

În viața reală, Knausgård însuși a fost profesor în nordul Norvegiei, în 1987, unde a lucrat timp de un an. În al șaselea volum din

³² Vezi în acest sens și Popa, *The Father Figure in Karl Ove Knausgård's My Struggle*. Alte figuri similare cu Andrea, reprezentări fractale ale fetei, pe care le remarcă Popa ar fi în volumul patru Renate, Torill, Lisbeth, Ines sau Vilde cu care își începe viața sexuală („Cel puțin reușisem s-o pătrund. Era prima dată” – LM, vol. 4, p. 557). Despre Renate, Karl Ove scrie „Să i-o tragi până n-ar mai ști de ea; o, da, Karl Ove! [...] Renate era cu doi ani mai mică. Avea un corp după care salivau toți”. (LM, vol. 4, p. 231), despre Torill scrie „I-am admirat pulpele perfect conturate și fundul. Era lat, dar nu prea lat, din contră, era curbat și extrem de feminin. Cum îmi simțeam sângele pulsând în membru, m-am așezat peste picior fără să-mi iau ochii de la ea. Ce minunat ar fi fost să mă culc cu ea și să-i simt coapsele și fundul lipit de corpul meu! Of, Doamne! Să-i simt sânii în palme! Ah, pielea ei! Ah, interiorul coapselor ei! (LM, vol. 4, pp. 106-107). Pe Lisbeth o descrie ca mirosind „a transpirație și a parfum”, „Am simțit cum mă durea burta când m-am așezat lângă ea” (LM, vol. 4, p. 143), „Membrul îmi zvâcnea atât de tare încât mă durea” (LM, vol. 4, p. 144), iar pe Ine „Era atât de frumoasă și de zveltă, în echipamentul ei de fotbal și cu adidașii cu crampoane, încât m-a cuprins tremuratul” (LM, vol. 4, p. 493).

seria *Lupta mea* acesta mărturisește că sentimentele pe care le-a nutrit pentru o fată de treisprezece ani, în timp ce era el însuși un tânăr profesor de optsprezece ani, au fost periculoase și total nepotrivite, recunoscând astfel că povestea din *Ute av verden* [În afara lumii] ar putea fi autentică. Scrie astfel: „Deci, așa am făcut, am scris despre alter ego-ul meu, profesorul Henrik Vankel, care s-a culcat cu o elevă de-a lui, fata de treisprezece ani pe nume Miriam” (*LM*, vol. 6, p. 937).

Apoi reia ideea, detaliind:

În roman [în *Lupta mea*] apare un lucru pe care nu i l-am destăinuit nimănui niciodată, anume că niciodată nu mă masturbasem, nici măcar o singură dată înainte de vârsta de nouăsprezece ani. Și nici nu povestisem nimănui despre umilința constantă a ejaculării precoce. Nu se cade să vorbești despre astfel de lucruri. Dar mult mai primejdioase erau sentimentele pe care le-am nutrit pentru o fată de treisprezece ani pe vremea când eu aveam optsprezece, nu le-am sondat niciodată în profunzime, simpla lor menționare îmi impunea să fiu incredibil de precaut cu tot restul lumii, cu toți acei tați și cu toate acele mame, cu toți acei fii și cu toate acele fiice cu care am interacționat în timp ce ardeam de dorință într-o lume interioară care mustea de sexualitate. (*LM*, vol. 6, p. 939)

Autosimilaritatea devine tot mai evidentă dacă stăm să ne gândim că tatăl autorului a fost la rândul lui profesor de engleză. Imaginea profesorului atras sexual de eleva adolescentă, ar putea fi un element fractal în scrierile lui Knausgård, la fel ca derularea acțiunii în nordul țării. În capitolul „Til kamp mot uvirkeligheten. Karl Ove Knausgård” din *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, Ane Farsethås afirmă cu privire la plasarea acțiunii din *Ute av verden* în nordul Norvegiei:

Nordul Norvegiei este pentru personajul principal o *terra incognita*, un tărâm virgin unde tânărul poate să vină, să vadă și să piardă, dar să piardă atât de spectaculos, încât devine învingător: de aici capătă

experiența necesară pentru a crea. Suferința din nordul țării se transformă în succes artistic, în sud (trad.a)³³.

Există cu siguranță mai multe elemente auto(bio)ficționale în scrierile lui Knausgård. După anxietatea, rușinea și dezgustul provocat de comportamentul față de proprii elevi, avem scene unde ne sunt redată relația furtunoasă cu soția sau moartea tatălui. Relația tată-fiică și provocările cuplului descrise în *Lupta mea* apar atât în romanul *Primăvara*³⁴ – despre care Paul Behrendt în *Frå skyggerne af det vi ved. Kunst som virkelighedsproduktion*³⁵ spune că este o continuare a celebrei serii – cât și în romanul fostei sale soții, Linda Boström Knausgård, *Copil de octombrie* (vezi *infra*).

Un alt aspect auto-similar este prezența morții. În loc să-și accepte soarta, Vankel din romanul *Ute av verden* [În afara lumii] recurge la disperare și tristețe, autodistrugându-se și autovătămându-se. Ida Hummel Vøllo menționează în *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*³⁶ că în volumul întâi din *Lupta mea*, Knausgård descrie raportul viață-moarte într-o manieră care seamănă izbitor de bine cu descrierile despre trecerea prin viață pe care le regăsim în restul volumelor sau în celelalte texte ale sale. Astfel:

Pentru inimă, viața este simplă: bate atâta timp cât poate. Apoi se oprește. Mai devreme sau mai târziu, într-una din zile, această mișcare

³³ „Nord-Norge er for hovedpersonen et *terra incognita*, et jomfruelig land der den unge mannen kan komme, se og tape, men tape så spektakulært at det blir en seier: Her får han den erfaringen som trengs for å dikte. Lidelsen i nord blir omskapt til kunstnerisk suksess i sør”. Ane Farsethås, „Til kamp mot uvirkeligheten. Karl Ove Knausgård”, în *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, Cappelen Damm, Oslo, 2012, pp. 262-263.

³⁴ Karl Ove Knausgård, *Primăvara*, traducere de Justina Bandol, Litera, București, 2020.

³⁵ Vezi și Paul Behrendt, *Frå skyggerne af det vi ved. Kunst som virkelighedsproduktion*, Rosinante, Copenhagen, 2019.

³⁶ Ida Hummel Vøllo, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, p. 159.

pulsatorie încetează de la sine, și sângele începe să se scurgă către cel mai de jos punct al corpului, unde se adună într-un mic bazin, vizibil din afară ca o pată întunecoasă și moale pe o piele tot mai albă, în vreme ce temperatura corpului scade, membrele înțepenesc și intestinele se golesc. Aceste schimbări în primele ore au loc atât de încet și se derulează cu o asemenea siguranță, încât aproape că poartă ceva ritualic, ca și cum viața ar capitula după reguli bine stabilite, un fel de *gentleman' agreement*, după care se ghidează și reprezentanții morții, de vreme ce așteaptă până când viața se retrage ca să înceapă invazia noului teritoriu. (LM, vol. 1, p. 7)

În *Orice lucru își are vremea lui*, momentul morții este redat dintr-un unghi diferit. Cain este milostiv și supărat din cauza gesturilor lui Abel, fratele său. Această lipsă de empatie din partea lui Abel („Apoi inima încetează să bată, apoi plămânii încetează să respire, apoi gândurile încetează să-i treacă prin cap”) (OLV, p. 122) se prezintă a fi drept motivul pentru care va fi ucis.

Conform criticului Ane Farsethås, reflecțiile despre moartea și descrierea inimii în *Orice lucru își are vremea lui* și *Lupta mea*, deși asemănătoare ca structură, nu pot fi analizate comparativ, căci fragmentul din *Orice lucru își are vremea lui* rămâne aproape inobservabil pentru cititorii cărții, în timp ce faima dobândită de primele rânduri din *Lupta mea* este greu de egalat³⁷. Farsethås susține de asemenea că descrierea inimii la care

³⁷ Vezi Ane Farsethås, *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, pp. 282-284. Prezența lui Vankel la sfârșitul romanului pare a fi superficial adăugată. Cu toate acestea, o urmă de autosimilaritate se observă la nivel tematic, întrucât atât Henrik, cât și Abel au în comun durerea fizică și emoțională. Menționez spre exemplificare episodul de la finalul romanului *Orice lucru își are vremea lui*, când pe Henrik Vankel îl cuprinde „o poftă de mai multă durere [...] Durerea are de-a face cu veșnicia, așa crezusem eu întotdeauna, nu durerea scurtă și ascuțită, ci durerea care te răscolește, te stoarce de vlagă și nu-ți dă pace” (OLV, p. 781). Dacă Henrik spune „Am sprijinit tăișul sticlei pe pielea de deasupra claviculei, am apăsat cu putere până când au apărut picăturile de sânge, apoi am făcut o nouă incizie, aproape de prima, apoi încă una. [...] Seara, după ce am citit câteva ore, mi-am tăiat și fața în același mod” (OLV, pp. 777, 779), Abel, scoțosește pieptul lui Iared: „Își lasă mâna să alunece peste partea însângărată, își vâră degetele curios, în rană [...]. Abel se uită în sus, spre el, își scoate iarăși cuțitul, șterge lama de pantaloni și o înfige la fel de grijuliu în celălalt ochi”.

face referire romanul vizează nu doar corporalitatea, organul uman, ci reprezintă o redare metaforică a figurii tatălui, insinuând astfel că tatăl lui Henrik Vankel aduce cu figura tatălui lui Karl Ove.

Relația dintre amintire și prezent este redată în romanul *Ute av verden* [În afara lumii], după cum frumos o afirmă Ane Farsethås în „Til kamp mot uvirkeligheten. Karl Ove Knausgård”, ca un joc de tenis. Criticul citează din Knausgård, pentru exemplificare, ori tocmai acest joc de perspective temporale mă duce și pe mine cu gândul la complexitatea fractalului: „Sunt la fel de buni, lupta dintre ei nu ia niciodată sfârșit”³⁸.

Moartea apare desigur și în volumul șase, când Karl Ove povestește episodul stingerii tatălui: „Tata a murit stând pe scaun, în casa mamei sale. Casa era plină de sticle, pe canapea erau excremente, avea nasul spart și fața însângerată. A stat mort acolo mai mult de o zi, deși pe atunci mama lui era în casă.” (LM, vol. 6, p. 1001) sau în volumul cinci unde reia detaliile relației abuzive cu acesta:

- Mi-a fost frică de el, am zis. Mi-a fost întotdeauna al naibii de frică de el. Da, mi-e frică de el și acum, de fapt. L-am văzut de două ori săptămâna asta, dar încă nu sunt sigur că e mort de-a binelea, dacă înțelegi ce vreau să spun. Mă tem că o să vină și... da, o să se enerveze pe mine. Despre asta-i vorba. Avea o putere imensă asupra mea, de care n-am scăpat niciodată. Mă bucur că a murit. De fapt, așa simt. O ușurare imensă. Și mă simt îngrozitor de prost din cauza asta. Nu e ca și cum ar fi făcut *intenționat* chestia asta. (LM, vol. 5, p. 664)

(OLV, pp. 116, 120). Așadar, durerea și disperarea par a fi în roman părți interschimbabile ale unei imagini fractale mai mari cu trimitere către episodul din volumul al doilea, unde însuși autorul își crestează fața.

³⁸ „De er nøyaktige like gode, kampen mellom dem tar aldri slutt” (Farsethås, *Ibidem*, citându-l pe Knausgård *Ute av verden*, p. 621).

Ideea fundamentală din spatele reiterării morții și a disperării este aceea că sunt elemente fractale autosimilare care s-ar putea multiplica și examina la nivel micro și macro³⁹.

Similaritate la nivelul figurii paterne

În articolul „Vers une littérature diffractée”, Jean-Pierre Balpe afirmă că textul deține o funcție dinamică și subliniază rolul pe care îl joacă repetiția în înțelegerea mesajului transmis, afirmând: „[...] textul, mereu diferit, [...], își manifestă identitățile numai în repetițiile infinite ale sale” (trad. a)⁴⁰. Într-o lume în care devenirea nu se caracterizează prin autonomie și singularitate, ci mai degrabă prin neliniaritate și printr-o deschidere către necunoscut, textul literar e perceput ca structură fractală, complexă. Prin extrapolare, având în vedere multitudinea repetițiilor de detalii ancorate în trecut, copilăria ia la Knausgård forma unui labirint ontologic, care contribuie la redefinirea eului. Tatăl este nu doar figura autoritară, cauzatoare de stres și de traume, izvor de durere, ci și cel care i-a dat viață. Iar reiterarea momentelor trăite aduce cu sine o anulare a timpului, o reîntoarcere în anii copilăriei și o acceptare a moștenirii paterne:

³⁹ Însă autosimilaritățile merg chiar dincolo de figurile paterne sau de relația cu ceilalți, căci în volumul al cincilea, autorul citează din *Orice lucru își are vremea lui*. Deși ușor diferită ca stil și formă, dat fiind faptul că varianta în română a apărut după apariția seriei *Lupta mea*, traducerea aduce în lumină geneza romanului *Orice lucru își are vremea lui*, realizând un dialog dincolo de timp și cuvinte:

„Există un timp pentru toate. Acum e aici, în casa asta, în fața acestei ferestre cu o porțiune precisă din natură dinaintea ei, odihnindu-se în întunericul dens de mai, altul nu poate fi.” (LM, vol. 5, p. 624) sau „UN TIMP PENTRU TOATE [...] CEL CARE MERGE ÎNAINTEA TIMPULUI” (LM, vol. 5, p. 632).

⁴⁰ „[...] le texte, toujours différent, se diffractant dans les réseaux de fibre optique, ne manifeste ses identités que dans les infinies répétitions de ses générations du même”. Jean-Pierre Balpe, „Vers une littérature diffractée”, în *Transitoire observable*, ianuarie 2005, http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=51, accesat în 25.01.2014.

În fața mea zăcea persoana care mă crease, corpul lui îl făcuse pe al meu, și eu crescusem sub supravegherea lui, tata fusese cea mai importantă și cea mai influentă persoană din viața mea. Faptul că era mort nu schimba cu nimic asta. (LM, vol. 6, p. 172)

Unul dintre elementele autosimilare ale relației tată-fiu, după cum o afirmă chiar scriitorul care recunoaște „Povestea lui, a lui Kai Åge Knausgård, este povestea mea, Karl Ove Knausgård” (vol 6, p. 1003), este tocmai reluarea unui tipar omotetic de comportament. Eludarea prezentului, refuzul de a accepta reconcilierea cu alteritatea, automarginalizarea sunt elemente care caracterizează deopotrivă atât tatăl, cât și fiul. Șocul apare când fiul, care refuză să se recunoască în acțiunile tatălui și să accepte timpul copilăriei, resimte, paradoxal, dorința de a-l avea pe tată la propria-i nuntă:

Am plâns așa cum nu mai plânsesem niciodată, copleșit de toate acele sentimente, stăteam în centrul camerei, îndoit de mijloc, și mă treceau val după val de plâns. Nu înțelegeam, nu-mi dădeam seama că era așa de important ca tata să vină la nuntă, n-avusesem habar de asta, dar așa era. (LM, vol. 5, p. 612).

Într-adevăr, după cum o afirmă și Marta Norheim în cartea *Røff guide til samtidslitteraturen*, unde se tratează tema copilăriei și a primilor ani din viață, familia deține un rol mai decisiv ca oricând în societatea actuală, tocmai datorită demersurilor de a o contesta⁴¹. La începutul celui de-al șaselea volum, îl vedem pe Karl Ove pregătindu-și publicarea primului volum din *Lupta mea*. Suntem la mijlocul lui septembrie 2009. Credincios stilului narativ autobiografic, autorul descrie cu o abundență de detalii cele mai banale evenimente ale vieții sale, trecând de la neliniștea provocată de viitoarea sa publicație, la nemulțumirea în relațiile de familie. De la adolescență până la maturitate, personajele lui

⁴¹ Vezi Marta Norheim, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Samlaget, Oslo, 2007.

Knausgård par a fi înspăimântate de exprimarea emoțiilor, a sentimentelor, iar astfel rușinea ocupă un rol central în textele scriitorului norvegian: „[...] imaginea mea de sine ardea de rușine” (LM, vol. 2, p. 522). O spune de altfel și în primul volum din *Lupta mea*:

Sentimentul de rușine ce mă năpădi era atât de puternic, încât nu reușeam să gândesc. Era ca și cum totul înăuntrul meu pălise. Puterea acestei rușini subite era, pe lângă furia bruscă de atunci, singurul din sentimentele copilăriei mele care se putea măsura în intensitate cu frica, și toate trei aveau în comun faptul că eu însumi eram parcă *anulat*. (LM, vol. 1, p.28)

Încet, rușinea se transformă în frică: „Angoasa mi-a crescut brusc, de parcă s-ar fi infiltrat din toate direcțiile în corpul meu și mi s-ar fi acumulat în stomac [...] (LM, vol. 6, p. 324).

Dacă în cartea a treia din *Lupta mea* autorul scrie

Singurul element cu adevărat imprevizibil din viața noastră, de toamna până iarna, de primăvara până vara, an de an, de la o clasă la alta, era tata. Mi-era atât de frică de el, încât chiar și cu cel mai mare efort de voință nu reușesc s-o reconstitui; n-am mai simțit niciodată de atunci ceea ce simțeam față de el, nici măcar pe aproape.

Pașii lui pe scări – se îndrepta oare spre camera mea?

Lucirea sălbatică din ochii lui; gura încordată; buzele care se deschideau involuntar. Și apoi vocea.

Aproape că îmi vine să plâng când stau acum și o aud în forul meu interior. (LM, vol. 3, p. 299)

În cartea a cincea reușește, după ani și ani, să depășească emoțional această frică: „Pentru prima dată în viața mea mă simțeam mai puternic decât tata, pentru prima dată în viața mea nu mai aveam pic de frică în mine când eram în aceeași cameră cu el” (LM, vol. 5, p. 637).

Ulterior, însă, frica devine furie:

Totul în mine era o rană vie. Plângeam în hohote și lacrimile mi se prelingeau pe pernă, în timp ce o furie violentă, pe care nu știam cum s-o

stăpânesc, mă sfâșia pe dinăuntru. Îl uram pe tata și voiam să mă răzbun. Aveam să mă răzbun. O să vadă el. O să-l strivesc. O să-l strivesc. (LM, vol. 3, p. 324).

După cum bine subliniază Paul-Laurent Assoun, tatăl reprezintă în general „produsul unei „convenții culturale”⁴². Emmanuel Reymond remarcă la rândul lui: „în orizontul lumii sociale apare posibilitatea unei deschideri, oricât de nefavorabilă individului ar fi această lume de fapt” (trad.a)⁴³.

Astfel, figura tatălui devine un produs de convenție, de formă, deschis lumii și creat pentru lume căci, „ [a] fi tată înseamnă să-ți asumi o obligație, deci poți să ai copii fără să devii tată. [...] Un tată fără limite nu este un tată, ci un bărbat cu copii. Un bărbat fără limite este un copil, sau altfel spus, fiul etern. [...]” (LM, vol. 6, p. 923).

Figura paternă reprezintă subiectul, dar și obiectul trecerii premature la adolescență. Mai mult, amplasarea copilăriei la granițele trecutului traumatic și al prezentului steril explică, în opinia mea, fundamentul neliniar al protagonistului. Într-adevăr, o logică a contrastelor, a contradicțiilor ghidează dezvoltarea lui Karl Ove sau a prietenului său, Geir. Ecoul propagat de memorie creează relații dinamice cu timpul prezent, ceea ce înseamnă că devenirea este marcată constant de introspecție și rememorare. În consecință, părintele e „tatăl-referință”:

⁴² Paul-Laurent Assoun, „Fonctions freudienne du père”, în *Le Père: Métaphore paternelle et fonctions du père: L'Interdit, la Filiation, la Transmission*, Actele Colocviului „Rencontre avec la psychanalyse: les fonctions du père”, Paris, mai 1987, prefață de Marc Augé, coll. „L'espace analytique”, Denoël, Paris, 1989, p. 26.

⁴³ „C'est au sein de l'horizon du monde social qu'est ménagée la possibilité d'une ouverture, aussi défavorable à l'individu soit ce monde dans les faits”. Emmanuel Reymond, „Incarnar les enjeux éthiques par la littérature: le dispositif autobiographique dans *Min kamp* de Karl Ove Knausgård”, în *Nordiques*, 1 mai 2022, <http://journals.openedition.org/nordiques/5100>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nordiques.5100>, accesat în 15.07.2022.

Tatăl meu nu și-a fixat privirea și nu a fost un om bun. [...] Ceva din el a fost stricat de la bun început. Pentru mine nu mai are nici o importanță; el a fost așa cum a fost. Niciodată n-am reușit să-l privesc pe tata ca pe o persoană, așa cum mă văd pe mine; el există doar în virtutea relației sale cu mine în calitate de tată, și acțiunile sale sunt enigmatice, dar suverane. Dacă el a suferit sau nu, pe mine nu mă privește. Tatăl meu a fost un rege fără țară, și cui îi pasă dacă regele suferă? [...] Pentru mine el va fi rege până în ziua când voi muri. (LM, vol. 6, p. 359)

De cele mai multe ori, acest tată este suspendat între lumea copilului și perspectiva adultului:

Imaginea tatălui meu în mintea mea în acea seară din 1976 e, cu alte cuvinte, dublă: pe de o parte, îl văd așa cum l-am văzut atunci, cu ochii băiatului de opt ani, imprevizibil și înspăimântător, dar pe de altă parte îl văd ca pe cineva de aceeași vârstă cu mine, prin a cărui viață timpul vâjâie, luând întruna cu el bucați tot mai mari de sens. (LM, vol. 1, p.15).

Când absentează din viața fiului, tatăl este dedublat și înlocuit cu figuri de substitut, tributare unei autosimilarități stocastice, care alină drumul către adolescență al protagonistului. După cum o remarcă și Ștefana Popa în teza sa de doctorat *The Father Figure in Karl Ove Knausgård's My Struggle*, apariția unchiul Gunnar, fratele tatălui, funcționează ca o figură paternă de substitut:

Nu i-am văzut prea des pe frații tatei când eram mici, dar ne plăceau mult; erau puși mereu pe glume, mai ales Erling, dar și Gunnar, care ne plăcea cel mai mult, atât lui Yngve, cât și mie, poate pentru că era cât de cât apropiat de vârsta noastră. [...] Yngve era favoritul lui, în mod sigur pentru că era mai mare și pentru că petrecuse mult timp la bunica și bunicul în perioada în care Gunnar încă locuia acolo. (LM, vol. 1, p. 122)

Gunnar reapare și în cartea a șasea, tot ca o figură de substitut a tatălui, deși pe parcursul ultimului volum din serie autorul sugerează că

unchiul l-ar fi acuzat pe nedrept de redare falsă a informațiilor, de contorsionare a imaginii familiei pe filieră paternă⁴⁴:

Pe măsură ce tata se îndepărta de mine și de tot restul, rolul lui Gunnar în viața mea s-a schimbat. [...] Gunnar a devenit întruparea a tot ce era ordonat și bun, calități la care aspiram și eu, spre deosebire de tata, așa că l-am transformat într-o figură paternă și totodată într-un fel de supra-eu. (LM, vol. 6, p. 58).

Odată procesul de dedublare pornit, Karl Ove se îndepărtează de imaginea tatălui din copilărie. Privind spre trecut cu ochi de adult, tânărul nu mai vede o amenințare în figura tatălui, ci mai degrabă o ființă discontinuă, patetică.

Tata era în bucătărie, mare și greoi, cu mâinile tremurând și fața lucind de sudoare. Avea pe el costum, cămașă, cravată. În camera de zi, în spatele nostru, erau fratele lui, Erling, și familia lui împreună cu bunica. Pentru prima dată în viața mea nu mai avem pic de frică în mine când eram în aceeași cameră cu el.

Era inofensiv. (LM, vol. 5, p. 637)

Dacă în volumul întâi din seria *Lupta mea*, Karl Ove se ocupă de cele necesare înmormântării tatălui, descris în cartea a treia drept un tiran de temut, în volumul al doilea și al șaselea aflăm cum scriitorul însuși devine tată și se luptă cu demonii interiori, nedorindu-și să repete greșelile tatălui său⁴⁵. Evenimentele capătă o latură fractală, prin

⁴⁴ Ștefana Popa subliniază (pp. 144-147) că în cartea a cincea, tatăl este dublat de imaginea lui Yngve. Dacă la finalul cărții a treia îl vedem pe Yngve părăsind casa părinților pentru a urma studiile la liceu, în cartea a cincea relația dintre frați atinge cote alarmante, atunci când Karl Ove este invidios pe legătura dintre Tonje și Yngve și își crestează fața, asemeni lui Henrik Vankel din *Orice lucru își are vremea lui*. Despre acest subiect, Popa mai vorbește și în "The Change in Fatherhood in *My Struggle*", în *A Lifetime Dedicated to Norwegian Language and Literature. Papers in Honour of Professor Sanda Tomescu Baciuc*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2021, pp. 240-246.

⁴⁵ Vezi Christian Refsum, „A love relationship is not a place for refuge, it is the place to be”: The Theme of Love in Karl Ove Knausgård's *Min kamp*”, în *Scandinavian studies*, Vol. 92 (3), 2020, p. 383.

varietatea de roluri, decoruri, personaje folosite în redarea luptei cu autoritatea parentală. Furia copilului nu este așadar inocentă, ci parte dintr-un ansamblu comportamental complex:

Lucirea sălbatică din ochii lui; gura încordată; buzele care se deschideau involuntar. Și apoi vocea. Aproape că îmi vine să plâng când stau acum și o aud în forul meu interior. Furia lui se năpustea ca un val, se răspândea prin camere, se izbea, mă izbea și mă izbea din nou și apoi se retrăgea. (*LM*, vol. 3, p. 299)

Reproșurile lui Knausgård cresc neîncetat și sunt reinterpretate din perspectiva traumei suferită în copilărie, ceea ce duce la teama de a nu repeta greșelile tatălui, de a nu deveni el. Raportându-se la această frică de insucces, autorul declară în cartea a șasea: „Un copil nu poate să învețe nimic de la părinții săi; în cel mai bun caz, poate spera să nu repete greșelile acestora. Tata a scris în jurnal că fusese un bătut în copilărie și, la rândul lui, își bătuse copiii.” (*LM*, vol. 6, p. 360). Teama, ca slăbiciune de caracter, apare și în fragmentul: „Poate cea mai evidentă moștenire din copilăria mea era faptul că vocile ridicate și agresiunea mă speriau” (*LM*, vol. 2, p. 410).

La Knausgård, copilul nu este doar rebel, liber să se plimbe prin oraș sau în natură. El este și prizonierul copilăriei sale, terorizat emoțional de tată, trăind sub auspiciile fricii: frica de vulpi, frica de moarte, frica de întuneric, frica de a înota, frica de a spune ce gândește, ce vrea, frica de a exista. Nevoia de a fi liber, de a nu cunoaște limite, de a crește și, prin urmare, de a deveni adult, este prezentă și în toate volumele sale: „lipsa de libertate era puternic legată de prezența tatei, și furia lui ajungea la extrem doar când eram singuri cu el” (*LM*, vol. 3, p. 481).

Oscilația între libertate și constrângerile parentale stabilește o relație particulară cu temporalitatea. Pentru copilul aflat în tranziție către adolescență, viața nu pare a fi decât un joc prelungit, fără prea multe regrete. Copilăria prezentă în paginile cărții pare a fi una banală, dacă e să analizăm jocurile sau șotiile specifice vârstei. Însă ea e totodată și

extraordinară, dacă analizăm felul în care este descrisă sau tehnica narativă folosită. Cele mai diverse aspecte ale realității sunt explicate și exploatate în moduri neașteptate, cu macro-structuri reiterate și simboluri recurente. Autorul se joacă cu tehnici narative mai ales când începe să descrie o poveste din perspectiva unui copil și ajunge să amestece planul trecut cu gândurile și prejudecățile adulților din prezent.

În articolul său „L'inconscient et le temps”, Bonaparte dezvoltă remarcă freudiană cum că inconștientul ignoră timpul. Criticul distinge între „timp infantil”, „timp pubertal” și „timp adult”, și insistă asupra faptului că la copil predomină inconștientul⁴⁶. Analizând legătura dintre fractali și sociologie, Nicu Gavriluță conchide: „Astăzi nu mai există timp social. Există doar timpuri sociale”⁴⁷. În mod similar, în textul lui Knausgård, se observă o întoarcere constantă la acest inconștient, cu toate că în volumul șase din *Lupta mea*, scriitorul recunoaște că redarea scenelor din trecut este tributară muncii de rescriere, de cizelare, de cenzurare:

Tuturor elevilor le-am modificat numele, precum și profesorilor, și le-am atribuit trăsături ficționale, am făcut totul ca să scap de angajamentul față de realitate, pe care nu-l mai puteam îndeplini. În acea carte, prin urmare, nu m-am angajat nici față de roman, nici față de realitate. Din acest motiv a devenit o carte stranie, în care am făcut opusul a ceea ce ar trebui să facă un autor, mai exact să înfrumusețeze adevărul. [...]. (LM, vol. 6, p. 939)

Caracterul șocant al descrierilor este dat de precipitarea unor fire narrative neobișnuite pentru cititorul tradiționalist: grija lui Karl Ove față de poziția răsucită pe care o capătă penisul său erect, plăcerea de a bea bere, de a fuma primele țigări, emoția primului sărut, problemele cu tatăl tiranic, violent și alcoolic, care își trăiește ultimii ani din viață în decădere. Dacă pentru mulți copilăria rămâne perioada inocenței, pentru

⁴⁶ Marie Bonaparte, „L'inconscient et le temps”, în *Revue française de psychanalyse*, 1939, nr. 11, pp. 61-105.

⁴⁷ Nicu Gavriluță, *Fractalii și timpul social*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 15.

Knausgård, ea stă sub semnul devenirii, metamorfozării, copilul deținând puterea de a schimba totul, de a transforma totul cu voința lui⁴⁸.

Încercând să revitalizeze copilăria cu ajutorul reminiscentelor, Knausgård își populează scrierile cu personaje capabile nu numai să se întoarcă în sine, ci și să devină „altul”. După cum o remarcă și Stefan Kjerkegaard, „Pentru Knausgård, în cele peste trei mii de pagini de poezie prozaică despre moarte este vorba despre preluarea chipului mortului, pentru a-l ridica din adâncuri, ca fiu, ca tată și ca autor” (trad.a)⁴⁹.

Iată de ce retragerea în sine, în primii ani de viață, la care se complace eroul lui Knausgård, mânat de singurătate și lipsa de comunicare cu tatăl, este adesea însoțită de o desincronizare a memoriei afective. Așadar:

Adun tot ce-mi amintesc din primii șase ani de viață și tot ce mai există din perioada aceea, fotografii și obiecte, ele formează o parte importantă a identității mele, acordând periferiei altfel goale și fără amintiri a „eului” meu sens și continuitate. Din toate aceste frânturi mi-am construit atât un Karl Ove, cât și un Yngve, o mamă și un tată, o casă în Hove și o casă în Tybakken, o bunică și un bunic pe linie paternă, bunici pe linie maternă, un cartier cu mulți copii. (*LM*, vol. 3, pp. 15-16).

Funcția analepsei și a amintirilor nu este de a recupera un *illo tempore* pierdut, ci de a reprezenta o potențială continuitate a relațiilor intergeneraționale. Ele presupun așteptarea unei reveniri neprevăzute, a unei învieri și, prin urmare, servesc la umplerea golului cauzat de indifeerența tatălui și de absența mamei (care, la un moment dat, părăsește orașul pentru a-și continua studiile). Prin conștientizarea marginalității și a absenței mamei, ecoul propagat de amintiri creează legături dinamice

⁴⁸ Despre aceste aspecte ale copilăriei care apar în volumul al treilea din *Lupta mea*, vezi articolul „Enfance, errance absence chez Karl Ove Knausgård. Traduire le passage à l'adolescence”. Această parte reprezintă o sinteză a articolului, în limba română.

⁴⁹ „De mere end tretusinde siders prosaisk dødsposi handler for Knausgård om at tage den dødes ansigt på sig, for at løfte det op fra dybet som søn, far og forfatter”. „Stefan Kjerkegaard, „Knausgårds ansigt. Essay om etik og poesi i *Min kamp*”, în Hans Kristian Rustad, Henning Howlid Wærp (red.), *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*, Akademika forlag, Oslo, 2014, p. 489.

cu timpul prezent. Privită din acest unghi, paternitatea este distorsionată, copilul ajunge să dea viață adultului, devenind și el multiplu, fracturat, rupt. Tatăl reprezintă începutul și sfârșitul, pozitivul și negativul; este dublu, îl face pe Karl Ove dublu, multiplu: „Am toate vârstele în mine. Nu au dispărut”⁵⁰.

Karl Ove explică accesele de furie ale tatălui și comportamentul dual față de proprii copii prin aceea că nu și-a dorit să fie tată și că toată viața nu a fost decât fiu. Astfel:

Faptul că tata s-a mutat acasă la mama lui înainte de a muri nu este un detaliu întâmplător; el a murit în calitate de fiu. El s-a dezis de responsabilitățile lui de tată [...] acea furie și acea frustrare care clocoteau în el, și care mi-au marcat întreaga copilărie, nu ar fi putut exista decât într-un om care nu voia să fie acolo unde este [...]. (LM, vol. 6, p. 923)

Un rol aparte în procesul dedublării figurii paterne îl ocupă fosta soție, Linda. Deși declară în repetate rânduri: „O iubesc foarte mult pe Linda, îi iubesc foarte mult pe copiii noștri. Nu mă voi ierta niciodată pentru lucrurile la care i-am expus, dar este un fapt împlinit cu care trebuie să mă împac” (LM, vol. 6, p. 1109), scriitorul vede în spatele acceselor ei maniacale, în spatele furiei ei incontrolabile, figura tatălui autoritar. Urletele, strigătele, sentimentul de neputință, certurile o fac să semene tot mai mult cu tatăl său:

Faptul că ne certam o transforma în tatăl meu, pentru că mă temeam de vocea ei stridentă și de accesele ei de furie, nu puteam să ripostez, mă supuneam, și când totul trecea rămâneam în alertă, încercând s-o fac să se simtă bine, fiind atent la eventualele semne de nemulțumire [...]. (LM, vol. 6, p. 305)

Pe de altă parte, după cum o subliniază și în cartea a șasea din *Lupta mea*, reiterarea sensibilității la zgomot în contextul amintirilor din

⁵⁰ Françoise Dargent, „L’homme qui n’avait pas d’âge”, în *Le Figaro*, 2012, <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/10/17/03005-20121017ARTFIG00657-l-homme-qui-n-avait-pas-d-age.php>, accesat în 10.02.2020.

copilărie ne aduce în prim-plan o imagine fractală a relațiilor de familie. Nu doar Linda seamănă cu tatăl sever din cauza certurilor dese și a vocilor ridicate, ci însuși autorul pare a fi o copie autosimilară a părintelui:

În ultimii ani devenisem din ce în ce mai sensibil la zgomot, de parcă cel mai mic bufnet sau zornăit m-ar fi lovit fix în suflet, care tremura și se zvârcolea, și într-o zi, din senin, mi-a trecut prin minte că și tata fusese la fel; dacă era ceva ce nu suporta, acelea erau zgomotele. (*LM*, vol. 6, p. 869).

În cazul lui, amintirea, pe care Ane Farsethås o numește „singura constantă”⁵¹ devine totodată un act contextualizat, supus în mod paradoxal modificării. Procesul de rescriere (sau de „autonarațiune”, cum îl numește Behrendt) este cel care mă interesează. Prin proces de rescriere înțeleg nu doar enumerarea aparițiilor, schimbărilor și permutărilor în textele lui Knausgård, ci existența unui fir narativ roșu care pornește de la primul roman publicat și se continuă în seria *Lupta mea*. Aceste texte, oricât de diferite și unice ar părea, ar putea fi privite ca un întreg, așa cum au menționat-o autorul și criticii literari⁵², ceea ce demonstrează că există o conexiune tematică între ele.

Înscrierea actului creativ în schema complexă a fractalului face posibilă lectura romanelor ca o expresie a unui univers dominat de relația dintre hazard și similitudini ce transced spațiul național. Cu toate că am pornit în analiză de la o selecție de scene și de teme de factură autosimilară care se reiau constant în scrierea knausgårdiană, am putut constata că dincolo de legăturile menționate în cărți rețeaua la care se face trimitere este una transnațională. De aceea, în următoarea parte, intenția mea este de a analiza din perspectivă fractală romanele scriitorului suedez Göran Tunström, cu accent pe relațiile de familie aflate în umbra trecutului, pentru a vedea dacă pot aplica aceeași grilă de lectură.

⁵¹ „[...] minnet er det eneste som blir igjen”. Ane Farsethås, „Til kamp mot uvirkeligheten. Karl Ove Knausgård”, în *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, p. 263.

⁵² Adultul Karl Ove vizitează aceleași locuri ca și copilul Karl Ove, de data aceasta prin intermediul memoriei. Traversează pădurea, merge la Ubekilen sau la pod, se întoarce la Game Tybakken și continuă cu fabrica din apropiere, merge să cumpere dulciuri și se întâlnește cu prietenii la Fina sau B-Max, face baie la Tjenna unde urcă „muntele” (de fapt un deal mai mic).

Bibliografie

Cărți

- Andersen, Claus Elholm (red.), *Så tæt på livet som muligt. Perspektiver på Karl Ove Knausgårds „Min kamp”*, Spring / Alvheim & Eide, Hellerup, 2017.
- Behrendt, Paul, *Frå skyggerne af det vi ved. Kunst som virkelighedsproduktion*, Rosinante, Copenhaga, 2019.
- Biblia*, ediție revizuită, traducere de Dumitru Cornilescu, Societatea Biblică Interconfesională din România, București, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995.
- Gavriliuță, Nicu, *Fractalii și timpul social*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea întâi: Moartea unui tată*, traducere din norvegiană de Ioana-Andreea Mureșan, Litera, București, 2015.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a doua: Un bărbat îndrăgostit*, traducere din limba norvegiană de Simina Răchițeanu, Litera, București, 2016.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a treia: Insula copilăriei*, traducere din limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve, Litera, București, 2016.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a patra: Dansând în întuneric*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2017.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a cincea: Mai sunt și zile cu ploaie*, traducere din limba norvegiană de Ioana-Andreea Mureșan, Litera, București, 2017.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019.
- Knausgård, Karl Ove, *Orice lucru își are vremea lui*, traducere din limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve și Ivona Berceanu, Litera, București, 2020.
- Knausgård, Karl Ove, *Primăvara*, traducere de Justina Bandol, Litera, București, 2020.
- Norén, Lars, *En dramatikers dagbok*, Albert Bonniers Forlag, Stockholm, 2008.
- Norheim, Marta, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Samlaget, Oslo, 2007.
- Popa, Ștefana, *The Father Figure in Karl Ove Knausgård's My Struggle*, teză de doctorat, coordonator profesor universitar doctor Sanda Tomescu Baciuc, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2022.
- Rustad, Hans Kristian; Wærp, Henning Howlid (red.), *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*, Akademika forlag, Oslo, 2014.

Tjønneland, Eivind, *Knausgård-koden: et ideologikritisk essay*, Spartacus, Oslo, 2010.

Articole

Assoun, Paul-Laurent, „Fonctions freudienne du père”, în *Le Père: Métaphore paternelle et fonctions du père: L'Interdit, la Filiation, la Transmission*, Actele Colocviului „Rencontre avec la psychanalyse: les fonctions du père”, Paris, mai 1987, prefață de Marc Augé, coll. „L'espace analytique”, Denoël, Paris, 1989.

Balpe, Jean-Pierre, „Vers une littérature diffractée”, în *Transitoire observable*, ianuarie 2005, http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=51, accesat în 25.01.2014.

Bonaparte, Marie, „L'inconscient et le temps”, în *Revue française de psychanalyse*, 1939, nr. 11, pp. 61-105.

De Maeseneer, Yves; Meszaros, Julia, „Mirrors of the Human: Angels in Iris Murdoch and Karl Ove Knausgård”, în *Literature and Theology*, nr. 4, 2015, pp. 450-464.

Dreve, Roxana-Ema, „Enfance, errance absence chez Karl Ove Knausgård. Traduire le passage à l'adolescence”, în Eugen Wohl, Maria Ștefănescu, Roxana Mihele (eds.), în *Tehnici și strategii de specialitate în dinamica limbajelor de specialitate*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, pp. 258-267.

Dreve, Roxana-Ema, „Mon combat de Karl Ove Knausgård. Une nouvelle technique d'analyser l'enfance: la lecture fractale”, în *Noi tehnici și strategii în dinamica limbajelor de specialitate*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018.

Dreve, Roxana-Ema, „The Process Of Rewriting in Karl Ove Knausgård's *A Time For Everything*. A Fractal Approach”, în *Studia UBB Philologia*, nr. 3, 2020, pp. 65 – 78, Doi:10.24193/Subbphilolo.2020.3.05.

Farsethås, Ane, „Til kamp mot uvirkeligheten. Karl Ove Knausgård”, în *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, Cappelen Damm, Oslo, 2000, pp. 244-329.

Holmlund, Jan Thomas, „Har skrevet seksbinds roman om eget liv”, în *Dagbladet*, 27.08.2009.

Kjerkegaard, Stefan, „Knausgård's ansigt. Essay om etik og poesi i *Min kamp*”, în Kristian Rustad, Hans Wærp, Henning Howlid (red.), *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*, Akademika forlag, Oslo, 2014, pp. 471-291.

- Knausgård, Karl Ove, „Stevnemøte med glemte år”, în *Vagant*, nr. 4, 2013, Cappelen Damm, Oslo, p. 89.
- Neyraut, Michel, „De l'autobiographie”, în Neyraut, Michel; Pontalis, Jean-Bertrand; Lejeune, Philippe; de Mijolla-Mellor, Sophie; Schaeffer, Pierre; Jackson, John E., *L'autobiographie VI^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, coll. „Confluents psychanalytiques”, Les Belles Lettres, Paris, 1990.
- Popa, Ștefana, „The Change in Fatherhood in *My Struggle*”, în *A Lifetime Dedicated to Norwegian Language and Literature. Papers in Honour of Professor Sanda Tomescu Baci*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2021, pp. 240-246.
- Refsum, Christian, „A love relationship is not a place for refuge, it is the place to be”: The Theme of Love in Karl Ove Knausgård's *Min kamp*”, în *Scandinavian studies*, 2020, Vol.92 (3), pp. 369-389.
- Sabo, Peter J, „Of Squawking Seagulls and the Mutable Divine: Karl Ove Knausgaard's A Time for Everything (With Reference to My Struggle)”, în *Books and culture review*, 2016, Vol. 12. nr. 1, pp. 109-116.

Surse digitale

- Andersen, Claus Elholm, „På vakt skal man være”: Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*, Universitatea din Helsinki, 2015, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/153833>, accesat în 13.01.2023.
- Breivoll, Bernt Lage, „Tid og verdi i Karl Ove Knausgårds En tid for alt”, Bergen, 2006, https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/2058/Masteropp_gave_Breivoll.pdf?sequence=1&isAllowed=y, accesat în 10.01.2022.
- Dargent, Françoise, „L'homme qui n'avait pas d'âge”, în *Le Figaro*, 2012, <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/10/17/03005-20121017ARTFIG00657-l-homme-qui-n-avait-pas-d-age.php>, accesat în 10.02.2020.
- De Kesel, Marc, „NOT WITHOUT ANGELS. On Henry Corbin's angelology, and on a novel by Karl Ove Knausgård”, https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/not_without_angels.pdf, accesat în 13.05. 2020.
- Haugen, Trond, „Sirkulasjonen av virkelighet: fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*”, în *Prosa*, nr. 5, 2010, pp. 12-18, <https://www.dagbladet.no/kultur/hva-er-fakta-fiksjon-selvbiografi-og-roman-i-knausgards-min-kamp/64753590>, accesat în 20.12.2022.
- Hughes, Evan, „Why name your book after Hitler's”, 11 iunie 2014, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-name-your-book-after-hitlers>, accesat în 13.01.2022.

- Hummel Vølle, Ida, *The Functions of Autoreception. Karl Ove Knausgård as Author-Critic and Rewriter*, Universitatea din Edinburgh, 2019, p. 173, <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/36160/V%C3%B8lle2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, accesat în 10.12.2022.
- Keyser Pedersen, Henrik, Karl Ove Knausgård-bibliografi, <http://www.bibliografi.no/kok.pdf>.
- Pedersen, Bernt Erik, „Vagant formet min litteratur”, 30 noiembrie 2013, <https://www.dagsavisen.no/kultur/2013/11/30/knausgard-vagant-formet-min-litteratur/>, accesat în 3.06.2022.
- Polvinen, Merja, 2008, *Reading the texture of reality. Chaos theory, literature and the humanist perspective*, Helsinki University Print, Helsinki, https://www.academia.edu/1089863/Reading_the_Textureof_Reality_Chaos_Theory_Literature_and_the_Humanist_Perspective, accesat în 15.05.2020.
- Reymond, Emmanuel, „Incarnar les enjeux éthiques par la littérature: le dispositif autobiographique dans Min kamp de Karl Ove Knausgård”, în *Nordiques* 1 mai 2022, <http://journals.openedition.org/nordiques/5100>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nordiques.5100>, accesat în 15.07.2022.
- Spjut, Stefan, „En tid för allt. Knausgårds änglar har fullt upp”, în *Svenska dagbladet*, <https://www.svd.se/knausgards-anglar-harfullt-upp>, 12.04.2006, accesat în 17.06.2020.
- Wandrup, Fredrik, „Engler daler ned i skjul”, în *Dagbladet*, 1 noiembrie 2004, <https://www.dagbladet.no/kultur/engler-daler-ned-i-skjul/66006486>, accesat în 10.01.2023.

GÖRAN TUNSTRÖM

Göran Tunström, considerat unul dintre cei mai importanți autori suedezi ai zilelor noastre, s-a născut în Värmland, în 1937. 63 de ani mai târziu moare la Stockholm, în februarie 2000. A scris de-a lungul vieții nu doar romane, ci și poezii, piese de teatru, nuvele sau eseuri pentru care a primit numeroase premii, printre care Premiul pentru literatură al *Svenska Dagbladet* în 1976, Premiul pentru Literatură al Consiliului Nordic în 1984, Premiul *Selma Lagerlöf* în 1987 sau Premiul *August* 1998. La moartea sa, Göran Tunström a lăsat în urmă un manuscris neterminat, început în 1996, care a fost publicat post-mortem, în 2002 *Försök med ett århundrade*. Tunström este tradus în mai multe limbi străine, iar cel mai de succes roman al său rămâne *Oratoriul de Crăciun*, publicat în 1983 și ecranizat în 1996¹. În română i s-a mai tradus și *Hoțul și Bărbați celebri care au trecut prin Sunne*. Romanul autobiografic *Fiul de preot* [Prästungen] pune în lumină influența pe care a avut-o tatăl în educația și dezvoltarea lui Göran. În carte, el își descrie copilăria, într-un limbaj poetic și plin de referințe culturale și literare. Motivele autobiografice cu tentă existențială apar și în alte texte, cum ar fi *Carantina* [Karantän], *Sfinții geografi* [De heliga geograferna] sau *Zețele* [Guddötrarna]. Printre elementele preluate la diferite scări autosimilare în opera sa romanească se numără și moartea tatălui, Hugo, în 1949, pe când el avea doar 12 ani sau relația cu cei patru frați. Tunström a fost căsătorit cu artista Lena Cronqvist cu care

¹ În 1997, SAB (Sveriges Allmänna Biblioteksforeningen) a organizat un sondaj de opinie, cu scopul de a întocmi o listă cu cele mai populare cărți suedeze ale secolului. Din cele 21.000 de voturi primite, au fost alese doar 100 de lucrări de referință pentru literatura suedeză. *Oratoriul de Crăciun* se află pe poziția a zecea.

a lucrat adesea în paralel – ea, la ilustrații și el, la text. Și-a petrecut mai mulți ani în Mexic și Paris.

Pentru majoritatea personajelor, călătoria inițiată începe într-un oraș mitic, loc de refugiu și speranță, amintind de Sunne despre care dorește să scrie pentru ca „[Linus] să știe cine am fost”². Privirea retrospectivă a scriitorului merge până la prezentarea parohiei în care a predicat tatăl său, dar transgresează granițele spațiului și ale timpului prezent și se concentrează asupra lui Hugo.

Apariția tatălui în textele tunströmiane se face deja din primele sale scrieri literare. *Carantina* prezintă povestea lui Henrik Synge și relația pe care o stabilește cu părintele sinucigaș, în vreme ce *Sfinții geografi* se bazează pe nostalgia lui Iacov după Hans-Christian Wermelin, tatăl decedat. *Ghem de păpădie* [Maskrossbollen] prezintă doi eroi, Sigfrid și Bastian, care se confruntă cu suferință din cauza absenței părinților, iar cartea autobiografică *Fiul de preot* face apel la împletirea dintre rațiune și imaginație, căci, după cum o afirmă Paul-Laurent Assoun: „pentru a fi un subiect [social], trebuie să treci prin tată”³.

În această parte voi analiza fractalul copilăriei pornind de la multitudinea de figuri paterne în două romane, *Hoțul* și *Oratoriul de Crăciun*⁴.

² „Men det var inte förrän vi vantade Linus som jag tänkte: ‘Han måste ändå få veta vem jag var. Nu skriver jag en bok om Sunne’”(trad.a). Margareta Garpe, „Våra kroppar är märkliga katedraler. En intervju med Göran Tunström”, în *Ord och bild*, nr. 2, 1983, p. 8.

³ Paul-Laurent Assoun, „Fonctions freudienne du père”, în *Le Père: Métaphore paternelle et fonctions du père: L’Interdit, la Filiation, la Transmission*, Actele Colocviului «Rencontre avec la psychanalyse: les fonctions du père”, Paris, mai 1987, organizat la inițiativa CNRS și MIRE, prefată de Marc Augé, Denoël, Paris, 1989, p. 47.

⁴ Această parte din carte reprezintă o traducere în limba română a unor fragmente, idei și referințe bibliografice folosite în teza mea, Roxana-Ema Dreve, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l’enfance*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014 (predominant pp. 40-68, pp. 80-140, pp. 153-160, pp. 191-234, dar nu numai). Ea urmează, așadar, îndeaproape argumentarea și succesiunea din teză, la care se adaugă trimiteri către bibliografia mai recentă.

Relații familiale fractale în *Hoțul*

„Eu cred că tatăl meu este matricea personajelor mele”⁵, recunoaște Göran Tunström într-un interviu, subliniind astfel, prin atașamentul său față de figura paternă dispărută prea devreme, rolul esențial jucat de tată în actul creator.

Asemenea unei imagini fractale, dinamica dintre părinte și copil indică apariția unei tipologii de copii neterminați, nedefinitivi, situați la marginea societății și a înconștientului, a căror devenire e caracterizată de neliniaritate. Ca o extensie a acestei reflecții, Sidner, Eva-Liisa, Johan, Isaac, Jakob sau Pétur, străini de lumea exterioară, se dovedesc a fi simultan străini pentru ei înșiși, oameni care leagă trecutul de viitor pentru a înțelege prezentul dezrădăcinat.

Johan, din romanul *Hoțul* are o poveste de viață extrem de tristă. Introdus în text ca un erou de saga islandeză („Puțini dintre aceștia sînt de fapt importanți pentru istoria lui Johan”⁶), viitorul protagonistului depinde de interacțiunile pe care acesta le are cu membrii familiei sale, în special cu tatăl adoptiv, Fredrik, și cu sora Hedvig.

Pentru mama Ida, Johan este încă din primii ani de viață un confident de încredere:

El era prețiosul vas Ming, găsit într-un morman de gunoaie. Cu mult înainte ca el să-i înțeleagă cuvintele, începu să-i povestească despre suferința ei. Când casa era tăcută, își făcea un cuib din cearceaf și plapumă. Pentru că el nu era carnea și sîngele ei, putea să-l socotească un ascultător obiectiv, cel spre care se putea întoarce ori de cîte ori apăsarea devenea prea puternică. (*H*, p. 32)

⁵ „Jag tror att pappa är grundtypen för mina figurer. Han levde med drömmar som var för stora för honom, eftersom han hade ett dåligt hjärta”. Margareta Garpe, „Våra kroppar är märkliga katedraler. En intervju med Göran Tunström”, p. 6.

⁶ Göran Tunström, *Hoțul*, traducere și note de Maria Morogan, Univers, București, 1997, p. 18. În acest capitol, volumul va fi citat (*H*, p.), iar Göran Tunström, *Oratoriul de Crăciun*, traducere din limba suedeză de Elena-Maria Morogan, postfață de Victor Ion Colun, Univers, București, 1995 va fi citat (*OC*, p.). Citatele urmează ortografia din traduceri, unde se folosește „î”, în loc de „ă” sau forma „sînt” în loc de „sunt”.

Pentru bunicul său, Johan este „copilul cărții” (H, p. 70), pentru Gustav, tatăl biologic, Johan este „un blestemat mic” (H, p. 116), în vreme ce Fredrik, tatăl adoptiv, îi zice când „monstrul naibii” (H, p. 74), când „micuțule Johan”. Pentru Bîltan, profesorul zelos, Johan este „un tânăr dotat” (H, 97), în timp ce pentru Julia el este un „avorton mic” (H, p. 172).

Departate de a-și urî cu adevărat tatăl, Johan din *Hoțul* transformă fricile și rușinea existente prin proiectarea unui alter ego. Însă și acest alter ego este dublu fațetat: avem pe de o parte Johan-copilul și Johan-abuzatorul, iar pe de altă parte, tatăl biologic și tatăl adoptiv. Lipsa de comunicare dintre părinte și fiu rămâne de fiecare dată o constantă în alcătuirea fractalului copilăriei. Lecturând textul, observăm un întreg set de structuri duale care îl leagă pe Fredrik – tatăl adoptiv – de Gustaf, tatăl genealogic. Față de fiecare dintre ei Johan manifestă gesturi negative explicite. Pe Fredrik „îl detestă și îl privi cu ură” (H, p. 72), pe Gustav îl vede ca „o grămadă de jeleu” (H, p. 118).

Adesea în *Hoțul* încălcarea voinței paterne duce la o criză de identitate. Amadeo Lopez examinează de altfel meandrele filiației în raport cu identitatea copilului în mai multe articole și ajunge la concluzia că actul de „[a fi] fiu al cuiva semnifică imposibilitatea subiectului de a fi propriul său fundament [...]”⁷. Într-adevăr, în ceea ce privește *Hoțul*, respingerea moștenirii parentale, precum și conștientizarea rupturii intergeneraționale ar putea semnala nevoia fiului de a fi el însuși, fără a se raporta la tată. Însă, eliberarea de sub constrângerile paterne se poate produce doar prin conștientizarea marginalității. Așa se explică urma de autosimilaritate care se creează între Johan și „[b]lestemat[ul] de tată, blestemat[ul] de nemernic!” (H, p. 116), căci „pentru o clipă, Johan își dori ca Frans Wilhelm să fi fost tatăl lui – din micul sortiment ce-l avea la îndemână. Lui ar fi fost în stare să i se împotrivească” (H, p. 118).

⁷ Amadéo Lopez, „La notion de filiation”, în *America, Cahiers du Criccal*, nr. 19, *Les filiations. Idées et cultures contemporaines en Amérique latine*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, p. 5. Italic în text.

Protagonistul caută modele în tată și înlocuitori, iar călătoria lui aduce cu sine experiențele de maturizare din romanele de inițiere. Astfel, distanțarea de tatăl biologic produce în interiorul lui Johan o adevărată tragedie: „Cu gura căscată își contempla originea și înțelese că el, Johan, era cel ce trebuia să taie o bucată din trupul lui și să o întindă tatălui, el, doar el, și nimeni altul” (*H*, p. 119). Eiby Merete remarcă, în acest context, că „pierderea tatălui este de asemenea pierderea identității”⁸. Într-adevăr, relația duală cu tatăl aduce cu sine și o ruptură la nivel psihosomatic. Intensitatea evenimentelor dramatice este evidențiată în romanul *Hoțul* de Göran Tunström prin tensiunea dintre timpul trăit și timpul interior. Rezultatul este proiecția unui univers reinventat, în care copilul își imaginează că este un rege autosuficient, curajos și puternic pentru a putea face față problemelor lumii reale. Este cazul lui Johan, care găsește în cărți refugiul împotriva violenței tatălui:

Johan se trezi la viață, năucit și înnoit: lumina unei alte lumi îi clătea creierul. Imagini neobișnuite treceau prin el, auzea șopotul izvoarelor, ce-și căutau drum printre stânci și vedea șoimi, ce urcau spre cer și simțea parfum de mere [...]. (*H*, p. 78).

Relația lui Johan cu Bîtlanul, în casa căruia se furișează pentru a citi, este una specială. Pasajul scoate în lumină faptul că literatura și viața sunt intrinsec legate de dihotomia familiar-înstrăinare, centru-marginalizare. Casa acestuia este prezentată asemenea unui „loc sacru” (*H*, p. 82): „Așa de mică era lumea exterioară și atât de vastă cea dinăuntru, pentru cel ce știa unde se află Cheile!” (*H*, p. 80), și mai ales biblioteca, unde Johan „mînca cunoștințe” (*Ibidem*). De altfel, în *Under tiden*, Tunström afirmă „M-am născut într-o bibliotecă”⁹. Biblioteca nu este doar un simbol în

⁸ Merete Eiby, „Livet är allt som är fallet”, în *En läsning af Göran Tunstörms roman „Tjuven”*, Arken, Copenhagen, 1993, p. 31.

⁹ Göran Tunström, *Under tiden*, „Jag föddes i ett bibliotek”, apud Magnus Bergh, „På spaning efter den Tunströmske läsaren”, în *Röster om Göran Tunström. ABF Seminarium*, martie 1994, ABF Stockholm, 1994, p. 25.

sine, o metaforă, ci e privită și prin prisma modificărilor pe care le aduce în dezvoltarea intelectuală a lui Johan, devenind un fractal al existenței umane și al revoltei împotriva incorectitudinii și a vulgarității.

Johan pătrunde clandestin în această lume paralelă, unde totul e posibil, alături de Hedvig, sora lui. Traumatizată de relația abuzivă cu tatăl Fredrik, Hedvig reacționează mai greu la cele ce se petrec în jur: „Se afla o graniță în fapta lui Hedvig și asta îl speria pe Johan” (H, p. 109). Când mama ei, Ida, se îmbolnăvește și nu mai este disponibilă pentru a satisface dorințele soțului ei, în peisajul relației de cuplu intră tânăra Hedvig. Trebuie precizat din start că relația părinte/copil sugerează o mediere intergenerațională guvernată de mamă. Depinde de Ida să tempereze entuziasmul tatălui atunci când, beat, vrea să-și molesteze urmașii. Întotdeauna depinde de ea să le ofere copiilor săi un model de comportament de urmat, deoarece Fredrik nu este în măsură să facă acest lucru, îndeletnicirile lui fiind: „Fredrik rîgîia și se pîrîia, sta cu ușa garderobului pe jumătate deschisă și urina, dar nimeni nu era atent la zgomot – pentru că toți se aflau într-un soi de iad al apatiei” (H, p. 40).

De aceea când o aude pe mama ei spunând „*Vreau să fiu moartă din nou*”, Hedvig recunoaște:

Aceasta [...] m-a făcut s-o urăsc și pe ea, căci dacă ea ar fi plecat, eu nu mai aveam puterea să rezist. Pentru că doar eu mai rămâneam, între el și puști. Nu, Johan, poate nu era ură, ceva mai rău, care a curs în mine atunci, era...un fel de indiferență. (H, p. 92).

Imediat ce Hedvig o „înlocuiește” pe mama ei atunci când aceasta absentează și îi preia responsabilitățile, personalitatea ei se schimbă. Pare că vechea Hedvig, copilul, a murit, lăsând loc unui adult timpuriu, neadaptat la viața din jur: „Își îndeplinea îndatoririle, dar era doar pe jumătate prezentă” (H, p. 109). Hedvig este – prin raportare la mamă – un personal fractal. Dar aceeași structură fractală reiese și din relația cu tatăl față de care nutrește o frică patologică: „Și am văzut spaima din ochii ei

de cîte ori se apropia Fredrik de ea" (*H*, p. 136). Sigur că pentru analiza textelor din punct de vedere fractal nu mă pot folosi exclusiv de elementele autosimilare, neglijându-le pe cele de țin de hazard. Însă, oricât de similare ar fi familiile descrise în romanele lui Tunström sau ale lui Knausgård, anumite trăsături recurente – cum ar fi frica față de tată – sunt transpuse diferit în termeni ficționali. Astfel, în acest caz particular fata face față abuzului întărindu-și eu-l fragil cu un alter ego animal. Prin duplicarea operată între Hedvig – eu-l pur – și Germund – „corbul îndurării”, eu-l post-traumatic –, personajul trece dincolo de constrângerile corporale și se raportează la cea mai liniștită perioadă a destinului său nefericit, copilăria timpurie. Dezgolită de feminitate sau umanitate, „devenirea pasăre” indică o „devenire altfel”, o devenire eliberatoare, aducătoare de catharsis. Călătoria sa evolutivă către maturitate reflectă așadar fericirea de a fi liberă:

-Eu pun masa, eu spăl vasele, șuieră Hedvig. Sînt niște proști, nu-i așa, Germund? Ei cred că noi nu gîndim, tu și cu mine [...]

-Nu trebuie să fii trist, Germund. Curînd te vei însănătoși și atunci vei putea zbura, la fel ca ceilalți. Am să te învăț. Vei fi mai bun decît toți. Și mă vei lua cu tine. Nu vom mai fi o povară pentru nimeni. (*H*, pp. 62-63).

Expusă abuzului, Hedvig rămâne înghețată într-un spațiu-timp nelimitat care dezvăluie nebunia ca metodă de salvare. Reacțiile sale naive la dificultățile existențiale, născute din relația problematică cu ceilalți, apar prin prisma bolii. În acest sens, resemnarea Idei în fața agresiunii lui Fredrik echivalează cu moartea spirituală a mamei, în viziunea lui Hedvig, idee susținută de folosirea revelatoare a unor fraze de genul: „De ce a murit mama?/ Dar nu-i adevărat. Ea trăiește.” (*H*, p. 94), „Trebuie să-l îngropăm pe bunicul? Nu e bunicul. E mama. Deși bunicul se află în sicriu” (*H*, p. 126) sau „Dar *de ce* ? Vrei să mă pedepsești? Morții nu sînt pedepsiți, măicuță” (*H*, p. 130, italic în text).

În plus, incapacitatea de a opri momentele de abuz sexual marchează regresia *ad uterum*. Privit din această perspectivă, nu numai corpul este penetrat și deformat în urma violurilor. Mîntea suferă la rîndul ei mutații. Hedvig fuge de realitate, dorind să uite, iar rătăcirea ei coincide cu o regresie în timp: către stadiul în care era bebeluș: „Sîngele picura din ea în timp ce mergea în patru labe pe culoare, sora o urma, aproape fugind și departe, lîngă o ușă, închisă, Hedvig s-a culcat în poziție de fetus și și-a pus degetul mare în gură” (H, p. 132).

Asimetria dintre trecut și prezent este însoțită de o omotetie internă, de fundal. Protagonista devine conștientă de ireversibilitatea traumei și se transformă din victimă în propriul agresor, mutilându-și corpul:

Am stat lîngă ea, cu floarea-soarelui în mîină, în timp ce scormonea pămîntul cu degetele. A rupt tufe de iarbă și și le-a îngrămădit în bluza sa neagră. Și-a făcut o groapă pentru picioare și le-a mînjit cu pămînt, și-a ridicat fusta deasupra coapselor, și-a vîrît degetele în sex, și s-a umplut cu pămînt negru, umed. Eugen nu putea s-o privească, el s-a întors spre mine și eu l-am strîns mai aproape, s-o ascundem pe Hedvig de privirile celorlalți. Ea și-a rupt ciorapii de la gît și i-a vîrît în pămînt, a luat pămînt cu pumnii și l-a lăsat să curgă în păr, și-a frecat fața. (H, p. 129).

Scena înmormîntării aduce cu sine o altă față a abuzului: posibilitatea incestului dintre frate și soră. Hedvig acționează în acest caz ca opresor și complice, ideea de consimțămînt fiind sporită de utilizarea pronumelui „mine”, „tu” și de focalizarea care se pune fie asupra unui partener, fie asupra celuilalt: „Spală-mă *toată*, dar atunci trebuie să te dezbraci și tu” (H, p. 130), „Tu știi foarte bine că poți face ce vrei cu mine” (H, p. 131).

Evenimentul este prezentat din perspectiva lui Johan, iar Hedvig pozează din victimă în opresor:

Își desfăcu picioarele și eu i le-am spălat și m-am apropiat de sexul ei cu micul tufiș de păr fin. Am turnat și am turnat.

-Eu sînt pămînt și înăuntru.

Și-a îndoit genunchii cît a putut și s-a deschis. Mîinile mele erau mici și înghețate, cînd s-au adîncit înăuntru și apa a pătruns. Un noroi amestecat cu sînge a șiroit din ea și micul meu sex s-a ridicat, mîna a încremenit și ea m-a privit cu ochii mari.

Trupul meu părea, fără să fac cea mai mică mișcare, să se apropie de el acolo, pe pămînt. Era mîna *mea* și erau ochii *noștri* ce se scufundau tot mai adînc [...]. (*Ibidem*).

Evenimentul sexual legat de trecerea la maturitate ilustrează regresia individului spre uterul matern și presupune configurarea poveștii în jurul dihotomiei real/imaginar, care face ca realitatea să cedeze loc unui univers paralel, creat cu ajutorul imaginarului. Într-adevăr, locul de refugiu față de dominația fizică și verbală a alterității apare mai ales la copiii marginalizați.

Automarginalizarea capătă prin elementele sale autosimilare noi conotații în textul tunströmian, prin figura lui Eugen, erou al romanului *Hoțul*. Ideea de pericol iminent care amenință dezvoltarea copilului în relația cu părintele se insinuează deja din prezentarea-portret de la începutul romanului. În aceste prime pagini, Eugen Lök apare descris drept „tăcut”, „subțire, cu ochii întunecați”, „fără nicio așteptare, fără nicio speranță” (*H*, p. 21), astfel încât distanțarea acestuia de familie nu vine ca o surpriză. Așadar, pentru a se separa de comunitatea suedeză cu care nu se poate identifica, băiatul se oprește asupra unei marginalizări conștiente care duce la o dublă singurătate: în familie și în societate. Mintea personajului oscilează între ceea ce alții așteaptă de la el și ceea ce el însuși concepe ca o nevoie de identitate. Tocmai această dihotomie îl face să pară a fi un adevărat „paria”, căci Eugen întruchipează o ființă care nu trebuie atinsă, dar care îmbrățișează singurătatea cu demnitate: „Voia mai bine să moară decît să pătrundă într-o lume cărei nu-i aparținea – l-ar fi durut prea tare să primească un *NU*, să fie dat afară sub atîția care priveau”. (*H*, p. 90)

Arta lui Tunström din romanul *Hoțul* stă tocmai în amalgamul de planuri care se întrepătrund și tehnica conotațiilor convergente ca strategie generală a scrierii creative. Evenimentele narate sunt variate și complexe, căpătând înțelesuri diferite în funcție de lupa prin care sunt analizate. O configurare fractală similară avem și în *Oratoriul de Crăciun*, unde apelul la memorie reprezintă strigătul de disperare al vieții.

Oratoriul de Crăciun și configurarea fractală a copilăriei

Eliminând prezența fizică a mamei din dialogul copil-părinte, alegând remodelarea relațiilor interumane, cu accent pe figura paternă și pe oscilarea între prezența unui tată biologic și a unui tată spiritual, *Oratoriul de Crăciun* aduce în prim plan neliniaritatea, dar și omotetia internă și se prezintă a fi un text cu o configurare fractală. Romanul, care dezvăluie drama trăită de Aron și Sidner după moartea sopranei Solveig, pune în lumină destinul a trei generații de Nordenssen și lupta lor sisifică cu doliul. Deși recuperarea exhaustivă a trecutului rămâne imposibilă, nimic nu-i împiedică pe Aron și pe Sidner să încerce să-și recupereze amintirile. Acest dus-întors între prezent și trecut scoate în relief o criză identitară care duce la metamorfoza figurii părintești. Având chipul întors spre trecut, Aron nu mai trăiește în prezent. Dimpotrivă, pare să înlocuiască „eu” actual – Aron, văduvul – cu un „eu” din trecut: Aron-soțul, Aron-amantul. Paradoxal însă, noul Aron e o copie a unui Aron vechi. În această lume inversată, vechea Solveig devine o Solveig reinventată, care încă trăiește la nivel mental atât în sufletul lui Aron, cât și în natura din jur:

Urmări literele care se învîrteau spre cer și, cînd sosi seara, văzu că ceea ce mai demult luase drept stele, erau literele din vechiul alfabet: un text esențial era trasat acolo, sus, un rebus, iar Solveig se afla în acest text, era forța unificatoare. Într-o zi îi va permite să înțeleagă.

Și mai văzu și altceva, ce poate venea din Ezechiel: în valea cu oase moarte, pe câmpia care era plină de vaiete și chin, acolo o putu întrezări în spatele literelor, pe jumătate vizibilă, în rochia ei de bumbac albă-albastră care, ușoară ca o perdea, îi voala sînii fierbinți. Și el se umplu de speranță, căci ea singură dintre morți își mai păstra culorile, rochia ei mai era încă albă și albastră, aura brun-aurie ce înconjura pomeții ei mai exista încă. Ea trăia, dar departe, departe.[...]. (OC, pp. 94-95)

În *Individu et mémoire familiale*, Anne Muxel insistă asupra modularii iregulare a timpului și invocă necesitatea folosirii unui alt concept sugestiv raportat la analiza temporală a relațiilor intergeneraționale. Este vorba despre „reînviere”, termen care se referă la reluarea episoadelor importante din copilărie, permițând, cu ajutorul a ceea ce criticul numește „frânturi de amintire”, ascensiunea într-un spațiu personal plin de emoție¹⁰.

Amélie Nadeau propune în „Une passerelle entre le réel et l’imaginaire: l’univers musical dans *Les Chroniques du plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L’Oratorio de Noël* de Göran Tunström”¹¹ termenul de „roman oratoriu”. În demersul său, criticul face paralela între modul în care este compus *Oratoriul* lui Bach și structura formală a operei lui Tunström, subliniind că efectul de fragmentare este dat de alternanța discursului literar în suedeză cu cuvintele *Oratoriului de Crăciun* – în germană și engleză.

Tot din frânturi și fragmente se reface și fractalul copilăriei în *Oratoriul de Crăciun*. Dragostea pentru Solveig, care l-a învățat pe Aron atât de multe despre univers și misterele lui, este însoțită, în anii care au urmat tragediei, de dorința bărbatului de a-și „reînvia” soția. Acesta este motivul pentru care Aron suprapune în mod inconștient figura soției sale

¹⁰ Vezi Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, ediție reînnoită, coll. „Essais & Recherches”, coordonată de François de Singly, Nathan, Paris, 2002, pp. 24-25.

¹¹ Amélie Nadeau, *Une passerelle entre le réel et l’imaginaire: l’univers musical dans Les Chroniques du plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay et *L’Oratorio de Noël* de Göran Tunström, coll. „Droit au Pôle”, Imaginaire/Nord, Montréal, 2005.

cu imaginea Tessei. În ochii lui, cele două prezențe feminine sunt una, FEMEIA. „Eu-l” căpătă aici conotații duale, la fel ca în *Prästungen* [Fiul de preot] unde apare scris „SUNT DOUĂ PERSOANE”¹². Procedând în acest mod, Aron rămâne fidel lui însuși și căsătoriei cu Solveig, ceea ce înseamnă că trecutul în care își duce viața de văduv nu este guvernat de conflictele prezentului. În sinea lui, el îi rămâne credincios, interpretând mesajele primite de la Tessa drept semne, cuvinte trimise de Solveig de dincolo de moarte: „Aron zîmbi, pentru că în scrisoare se aflau semne frumoase. Foarte frumoase și desigur, numai el putea să le înțeleagă” (OC, p. 117). Analizând discuțiile cu Sidner, înțelegem că Aron este convins că imaginea lui Solveig s-a multiplicat pe harta lumii și că este doar o chestiune de timp până când Tessa Schneideman i se va dezvălui ca fiind adevărata Solveig. În vârstă de douăzeci și doi de ani, această femeie solitară și timidă locuiește cu fratele ei, Robert, la ferma familiei pe care a moștenit-o după moartea părinților. Experiența doliului a dus la dificultatea eroinei în a comunica cu oamenii din jurul ei. Sceptică față de dialogul față în față, Tessa alege să scrie scrisori, unde recunoaște că simte o inadaptare la societatea din Noua-Zeelandă¹³. Într-una dintre scrisori, trimisă din Taihape și datată cu aprilie, ea afirmă: „Eu simt adesea că locul

¹² „JAG ÄR TVÅ PERSONER”. (OC, p. 108). „Dar din moment ce sunt două persoane, nu contează dacă unul înjură, el străinul, care e doar tânăr, el care nu se descurcă cu niciun lucru mărunț. Göran din exterior poate să înjure cât vrea, pentru că nu contează”. „Men eftersom jag är två personer, så gör det ingenting om den ene svär, han den yttre, som bara ären unge, han som inte kan klara den minsta grej. Den yttre Göran kan svära hur mycket han vill, för det räknas inte” (OC, p. 109).

¹³ Această prezență feminină despre care Tunström a scris: „Nu știu dacă am iubit vreodată o altă femeie la fel de mult ca Tessa Schneideman” (trad.a). „Jag tror aldrig jag [har] älskat en kvinna lika mycket som jag älskade Tessa Schneideman”. Göran Tunström, „Resebrev från Nya Zeeland”, în VI, nr 28, 14/7, 1993, p. 44.) este analizată și de Rolf Alsing în *Prästunge och maskrosboll: en bok om Göran Tunström*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2003, p. 68: „A creat-o pe Tessa atât de adânc în imaginația sa, încât a fost obligat să călătorească în Noua Zeelandă, în decembrie 1982, pentru a-i descoperi originile și a o întâlni”. „Så starkt hade han skapat Tessa ur sin fantasi att han var tvungen att resa till Nya Zeeland i decembrie 1982 för att se hennes orter och träffa henne” (trad.a).

meu nu este aici, că mă deghizez, că numele meu nu este cu adevărat al meu, că gândurile mele, adevăratele mele visuri n-ar trebui lăsate să pătrundă în ceea care sînt” (OC, pp. 100-101). Este și convingerea mea că un nume poate ascunde extrem de multe lucruri, iar discursul Tessei seamănă din acest punct de vedere cu cel al lui Karl Ove, căci „Atât de multe din tatăl meu sunt concentrate în numele său!” (LM, vol. 6, p. 403)

Pentru Tunström, viața este dominată de o atemporalitate în care totul este posibil, unde misterul înconjoară ființa, umanitatea. Prin urmare, timpul depășește constrângerile convenționale și devine un timp fractal, căci, după cum o anunță Mandelbrot și Hudson în *Une approche fractale des marchés, risquer, perdre et gagner*, „în analiza fractală, timpul este flexibil” (trad.a)¹⁴. Corespondența stocastic/similar face ca nu doar identitatea personajului să fie flexibilă în *Oratoriul de Crăciun*, ci și timpul și raportarea la el. Prezentul, trecutul și viitorul se întrepătrund în mod misterios¹⁵.

Cît de departe poți pătrunde în muzică? Este oare posibil să rămîi acolo înăuntrul și să scapi timpului? [...] muzica înseamnă atît de mult: numai în teamă mă simt prezent, acolo tot ceea ce e absență în mine devine prezență. Dinăuntrul muzicii timpul pare să fie o glumă, o înșelăciune, care slujește cauza nu știu cui. [...] (OC, p. 210)

¹⁴ „En analyse fractale, le temps est flexible”. Benoît Mandelbrot și Richard L. Hudson, *Une approche fractale des marchés, risquer, perdre et gagner*, Odile Jacob, Paris, 2005, p. 264.

¹⁵ Timpul nu este mereu ambiguu, atemporal. În jurnalul scris de Sidner apar clar menționate anumite date, cum ar fi 11 mai 1939, 27 mai 1940, ș.a.m.d.. Deseori, Tunström oscilează între timpul prezent și trecut, această alternare a planurilor temporale ducând la ambiguitate. Astfel, romanul începe în 1983 cu vizita lui Victor Udde pe străzile din Sunne, în timp ce al doilea capitol are loc cu câțiva ani înainte, în vremea morții lui Solveig, iar ultima parte reia acțiunile din 1983. Într-un interviu cu Katarina Nordenfalk, Tunström recunoaște că de fapt prima parte a romanului a fost concepută ca ultima, dar că, pe măsură ce romanul a progresat, a amestecat capitolele pentru a da textului o anumită circularitate. Katarina Nordenfalk, „Författaren Guds förlängda arm?”, în *Ordets makt*, nr. 4, 1984, p. 26.

Aidoma tatălui său, care comunică cu Solveig dincolo de moarte, și Sidner face apel la ceea ce Jung numește „umbră”, un fenomen psihic desemnând secvențele reprimite ca sursă a repetiției. Apărând de obicei ca răspuns la frică sau îngrijorare, stadiul de umbră indică debutul discontinuității identitare, a distorsiunilor sentimentale. După moartea mamei, „eu-l” lui Sidner se proiectează în exterior și permite să apară o „umbră” de substitut:

A fost...încearcă Sidner să spună printre lacrimi și muci...a fost ca și cum eu însumi stam acolo...înțelegeam totul...ce a spus el, e la fel când eu nu îndrăznesc să vorbesc și când stau în bucătărie cu tata,...sau la școală...atunci cred eu...că nu sînt real, când mă gîndesc la mama, că ea e moartă și că eu...ca și cum aș putea vorbi cu ea...de-adevărat...și că eu sînt o umbră...că umbra e cea care se trezește...și nu vrea să se arate...ca acea lămîie, când totul se strînge, se adună la un loc și devine vizibil...că eu nu sînt aici. (OC, p. 74).

În acest text, una dintre particularitățile relației stabilite între tată și copilul său rezidă în ceea ce Jacques Lacan numește „declinul imago-ului patern”¹⁶. Distincția dintre actul de „a fi născut din tată” și gestul ucigaș simbolic care îl urmează nu numai că dezvăluie o reiterare a liniei parentale, dar semnalează în egală măsură un drum relațional presărat cu capcane.

Această relație de familie se caracterizează printr-o complexitate care leagă fractura și constanța, liniaritatea și asimetria, așadar prin ceea ce numim caracteristici fractale. În *Indisciplina ficțiunii*, Mihaela Ursa insistă asupra importanței unei abordări intermediare între literatură și tehnologie, spunând:

Când cercetătorii literari ne avertizează că străvechea cultură a cărții este înlocuită de una vizuală și tehnologică, ei exclud posibilitatea uneia a treia

¹⁶ Vezi Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Navarin, Paris, 1984.

poziții, în care cele două tipuri de cultură colaborează în beneficiu reciproc. [...] Din acest motiv, rama intermedială în care îmi propun aici să văd lucrurile devine necesară azi atât în studiile literare, cât și în studiile media¹⁷.

În aceeași notă, consider că intermedierea dintre literatură și tehnologie, redată în această carte prin grila de lectură fractală, este extrem de utilă și necesară. Filiația, percepută conform unor stiluri diferite de analiză, sub semnul autobiografiei și al autoficțiunii, expune treptat, pe măsură ce avansăm în analiza de tip fractal, latura sa mitică. Astfel, în schema fractală a copilăriei din romanul lui Göran Tunström, repetiția unor secvențe (auto)similare ar putea indica existența unor simetrii comportamentale între figura lui Sidner și cea a lui Aron, tatăl lui. Privirea de ansamblu asupra contextului atavic este clară, Göran Tunström declarându-se deschis a fi extensia biologică a lui Hugo: „Mama spune că semăn mult cu tatăl meu”(trad.a)¹⁸.

Însă tatăl are în comun cu fiul său doar un număr limitat de gesturi. În spiritul lui Deleuze¹⁹, în *Oratoriul de Crăciun* nu întâlnim o repetiție tributară autosimilarității perfecte, ci o repetiție fără identitate absolută. Destinele lor, deși similare ca structură, nu cad sub incidența omotetiei. În cea mai mare parte, filiația este în *Oratoriul de Crăciun* mai ales de natură stocastică, adică de natură aleatorie, legată de neliniaritate. Caracterizată prin relația de simetrie între diferite elemente auto(bio)grafice, asemănarea nu respinge stocasticul, de aceea similaritatea prezentă la nivel intergenerațional deține funcția de propulsor fictiv, fiind folosită pentru a evidenția jocul de reflexii instalat între repetiție și hazard,

¹⁷ Mihaela Ursa, *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2022, p. 60.

¹⁸ „Min mor siger at jeg ligner min far så meget”. Doris Ottesen, *Om kærtegn: det guddommelige i Göran Tunströms forfatterskab*, Anis/Materialecentralen, Frederiksberg, 1989, p. 81.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995.

autobiografie și autoficțiune. În contextul idealizării tatălui, Sidner pune în scenă un act criminal simbolic care îl proiectează într-un purgatoriu mental, unde nevoia de a lua locul părintelui primează. Astfel, chiar dacă se naște din Aron și își configurează călătoria identitară în jurul tatălui reper, Sidner îl înlocuiește pe acesta și devine soțul celei care ar fi trebuit să fie soția tatălui său: Tessa Schneidemann.

Fără să zăbovesc prea mult asupra filiației biologice, subliniez că povestea din acest roman nu prezintă doar relatarea destinului unor relații de rudenie, ci este de asemenea o poveste de iubire. Două personaje situate în colțuri opuse ale lumii schimbă scrisori de dragoste. Ei sunt Aron și Tessa. Cuplul devine însă triumphi amoros când Sidner se decide să călătorească spre Noua Zeelandă pentru a întâlni femeia de care tatăl său era îndrăgostit. Călătoria de opt ani pentru a o întâlni pe Tessa nu e cea mai importantă piesă din fractalul acestei relații de iubire, ci rezultatul ei: „vinovăția” de a fi încercat să îl înlocuiască pe Aron cu un „eu” oedipian anticipează criza identitară prin care va trece fiul. Marcând debutul conflictului între generații, criza identitară a lui Sidner începe cu gestul de a-i returna Tessei o bijuterie primită de la tatăl său, gest care pare să întindă, după cum subliniază scriitorul, „un pod peste un glob pămîntesc din vise și aer”:

Această lipsă de bună-cuviință! Să o cerceteze în toate detaliile. Dar cu ai cărui ochi o privea? Cu ai lui Aron? Cu ai lui proprii? Și ce înseamnă ochii lui proprii? Erau ochii nevoii, ori ai visului? Cu ochii erotici, ai copilului ori ai răzbunătorului? (OC, p. 256)

Asemenea tatălui, al cărui viitor este caracterizat de aporii, și existența fiului pare să fie înscrisă sub semnul instabilității, căci băiatul își admiră prezentul prin ochii tatălui. Nu există nicio întrerupere în trecerea de la o etapă existențială la alta, de parcă moartea ar fi un început și nu un sfârșit. Eva Johansson subliniază, la rândul ei, această idee în unul dintre articolele sale în care afirmă că moartea nu reprezintă finalitatea, ci

vitalitatea romanului²⁰. Moartea lui Solveig transgresează limitele temporale și devine nu doar drama lui Sidner, ci și drama lui Victor, și, prin reiterare fractală, drama noastră, a tuturor. Construirea „eu-lui” prin dedublarea sau substituirea ceuilui alt duce discuția despre moarte și înviere în sfera religioasă și mitologică. Astfel, prin utilizarea iterativă a referințelor la Ulise, asistăm la eternizarea ideii de tată-model. Fluidizarea raportului timp/spațiu în direcția obținerii unei simbioze între tatăl absent și Ulise, este, pe cât de intrigantă, pe atât de interesantă ca abordare. Mama lui Victor suspendă timpul și îl plasează pe tatăl absent într-un spațiu ideatic, mitologic, „ea îl iubea pe Sidner-Ulise, câtă vreme el lupta să se întoarcă acasă, oricât timp era plecat, atât de tare încât uneori ea putea deveni medium și cu ochii închiși îmi putea povesti ce i se întâmplase lui „pe mări” (OC, p. 282). În acest context, „dacă Sidner era Ulise, atunci Fanny era Penelopa” (OC, p. 284), iar fiul lor, Victor, „micul meu Telemah” (OC, p. 280).

Din punct de vedere psihanalitic, confruntarea cu alteritatea și totodată cu realitatea aduce un impas existențial. În *Quête et intertextualité : une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström*²¹, Annelie Jarl Ireman propune ca instrument pentru cunoașterea alterității arta, imaginația, călătoria, natura, durerea, religia, beția, somnul sau moartea. În cazul lui Sidner și al lui Victor, raportul cu realitatea se exprimă prin dihotomia adevăr-falsitate, prietenie-paternitate. „Devenirea” lui Sidner și a lui Victor stă mărturie asupra complexității existențiale, comunicarea cu celălalt realizându-se în acest caz cu dificultate, fie prin înlocuirea tatălui, fie prin dedublarea lui.

²⁰ „Men döden får inte sista ordet. Det är tvärtom som om döden är romanens drivkraft. Det är den som skapar historien”. Eva Johansson, „Den sakramentala konsten. Backs Juloratorium i Tunströms *Jultoratoriet*”, în *Signum*, nr. 5, 2001, p. 7.

²¹ Vezi Annelie Jarl Ireman, *Quête et intertextualité : une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström*, Université Paris Sorbonne IV, Paris, 2004, <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/jarl/html/index-frames.html>, accesat în 13.01.2022.

Retrospectiva primilor ani din viață ocupă un loc central în opera literară a lui Göran Tunström și mai mereu trimiterile către trecut sunt remodelate prin reflectarea asupra prezentului. Trăind la granița dintre real și imaginar, la marginea unei societăți guvernate de defecte ereditare și morale, Sidner face apel la reminiscențe pentru a reconstrui imaginea, acum distorsionată, a copilăriei. Definit, după o formulă fericită a Margaretei Frimodig, drept „analiza literară a suferinței” (trad.a)²², romanul pare să-și propună examinarea pașilor necesari trecerii pragului copilăriei.

Tot așa cum spațiul poate fi analizat, după cum o afirmă Deleuze și Guattari, drept un element aflat în mișcare continuă²³, timpul suferă și el o reînnoire, auto-generând copilăria ca element fractal autosimilar. Procesul eternizării cronotopice atinge atât relația tată-fiu, cât și relația de prietenie dintre Sidner și Splendid, sursă inepuizabilă de omotetie internă. Romanul este cu atât mai fascinant cu cât originea reiterării își are rădăcinile într-o absență, a tatălui. Citind textul dintr-o perspectivă fractală, prietenia dintre cei doi băieți începe după moartea lui Solveig. Instigarea de a participa la acțiuni periculoase, chiar ilegale, vine aproape întotdeauna de la Splendid, ghidul spiritual al lui Sidner:

Sub deviza „totdeauna este ceva de învățat”, Splendid și scutierul său Sidner colindau prin târg și Splendid dezvăluia lumea bucată cu bucată. Vizitară strada Torvnas, cu fabricuțele ei. Fabrica de lame de ras, Fabrica de lână Tidans, cărămidăria. Splendid era pretutindeni ca acasă, la gară, la Cooperativă și la Lăptărie, peste tot era bine-venit [...]. (OC, p. 54)

Recunosc în acțiunile lui Splendid puterea de proiecție deținută de secvențele retrospective. După cum o afirmă și Tunström în interviul acordat Margaretei Garpe, „în cărțile mele există mereu doi băieți. Unul

²² „[...] en litterärt utformad analys av sorg”. Margareta Frimodig, „Sorgens väsen och jublets kategorier. Läsning av Göran Tunströms roman *Juloratoriet som process*”, în *Psykisk hälsa*, 1987, nr. 4, Svenska föreningen för psykisk hälsa, Stockholm, p. 226.

²³ Vezi Gilles Deleuze și Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

dintre ei este ghidul în viață. Am avut și eu un astfel de prieten”(trad.a)²⁴. Sunt imagini recurente articulate în jurul morții, absenței și a separării care favorizează configurația neliniară, fractală, a personajului principal. Identitatea lui Splendid este plasată, astfel, într-un spațiu intermediar eterogen care oferă în mod paradoxal premisele unei construcții identitare coerente, tocmai prin refuzul de a circumscrie „devenirea” în secvențe temporale liniare. Cei doi prieteni, Sidner și Splendid, stabilesc punți comunicaționale complexe, întrucât pe amândoi îi leagă destinul tragic și suferința după părinte. Însă dincolo de ecouri similare, ceea ce frapează este singularitatea copiilor, unicitatea lor, caracterul lor deseori stocastic: „La început, crede că doar el plînge și își trage nasul, dar pe urmă își dă seama că Splendid e în aceeași stare” (OC, p. 74).

Sfâșiat între dorul de mamă și așteptarea învierii prin tată, Sidner descoperă cine este doar în momentele în care petrece timp cu prietenul său, Splendid. Băiatul se lasă ghidat de prietenul său în descoperirea universului, aventura lor ducând nu numai la explorarea unui tărâm necunoscut, ci în egală măsură la o definire mai clară a identității. În sens fractal, avem de-a face cu un mecanism prin care scriitorul și personajele sale sunt capabili să se repovestească, să se reinventeze, lăsând mână liberă pendulării între autobiografie și autoficțiune. De altfel, în *Såsom i spegel. En studie i Göran Tunströms Juloratoriet*, Anita Varga abordează tocmai această tematică a scrierii lui Tunström, subliniind că *Oratoriul de Cărciun* este o îmbinare de cronică de familie și autobiografie ficționalizată²⁵ (trad. a).

Splendid acționează ca un ghid spiritual nu doar pentru Sidner, ci și pentru Alfons, tatăl paraplegic, „ca o boccea” (*Ibidem*), cum îl numește

²⁴ „I mina böcker finns alltid två pojkar. Den ena är guiden i livet. Jag hade en sådan kompis”. Margareta Garpe, „Våra kroppar är märkliga katedraler. En intervju med Göran Tunström”, p. 8.

²⁵ „Romanen framstår därmed som en kosning mellom släktkronika och fikionaliserad självbiografi”. Anita Varga, *Såsom i spegel. En studie i Göran Tunströms Juloratoriet*, Norma, Bjärnum, 2001, p. 186.

Tunström, care „n-are picioare și e un schilod” și despre care băiatul afirmă: „mi se pare că *eu* sînt cel care îl *poartă* pe el, și nu invers...că eu nu sînt atît de bătrîn și înțelept, cum eu de fapt nu sînt în stare să fiu” (OC, pp. 74-75, italic în text). Dorința de a fi una cu tatăl pornește de la nevoia de a-i semăna, de a fi identic cu el, căci „el e, uite, mă jur, cel mai bun tată” (OC, p. 74).

Gestul oscilator al lui Splendid de a progresa spre viitor prin salturi care împletesc reminiscențe și proiecții ficționale este echilibrat și capătă o circularitate atunci când realizează că scopul suprem al călătoriei către „sine” este acela de umple golul lăsat de tatăl biologic și de a-și construi un tată. Dorul de tată e, de fapt, expresia lipsei de iubire, căci, la fel ca Pétur din *Skimmer* [Nori], Sidner realizează că „nu va mai fi centrul lumii așa cum a fost pentru tatăl său”(trad.a)²⁶. Pétur, Sidner, Splendid încearcă de fapt, asemeni scriitorului, „să revitalizeze paradisul din care am fost alungat când eram mic și tatăl meu a murit”(trad.a)²⁷.

Dacă existența lui Torin, Sidner sau Johan este configurată în jurul responsabilităților paterne, rămâne la latitudinea fiilor lor, Gary, Victor și „Judecătorul” să reconstruiască mental familia pierdută în acest abis al dilatării temporale. Însă structurarea romanului, prin multiplicarea imaginii unor tați absenți ori cărora li se refuză paternitatea, sfâșiați de lipsa contactului direct cu descendenții lor, duce la idealizarea copilul și încetinește „devenirea” fiilor. Paternitatea devine astfel un trofeu, iar fiii, incapabili de a discerne între cronotopia reală și cea imaginară, victime.

Un exemplu revelator la acest nivel este Torin, pentru care frustrarea cauzată de durerea de a fi părinte, fără a fi recunoscut ca atare, culminează cu actul ilegal de răpire a copilului:

²⁶ „Aldrig mer blir Pétur ensam världens centrum som han varit för sin far”. Stina Hammar, *Duets torg: Göran Tunström och tankekällorna*, Akademisktryck, Stockholm, 1999, p. 96.

²⁷ „Jag ville revitalisera det paradis jag drevs ut ur när jag var liten och min far dog”. Carl Otto, „I själens utmarker tänds mitt språk”, în *Svenska Dagbladet*, 15 septembrie 1991.

Gary sta în fața lui, privind în pământ. Torin îl ridică și își puse mâinile în jurul trupului subțire, voi să-i întâlnească chipul, voi să-l vadă rîzînd, dar Gary era departe de rîs; neînduplecat îl aținea cu privirea pe Torin și întinse nerăbdător mîna după ciocolată. Torin îl duse în stradă.

-E o cofetărie în apropiere. Și de altfel, buzunarul meu e plin de ciocolată. El spuse aceasta, pentru că nu departe se afla o stație de taxi. Zăpada cădea peste ei, era alunecuș, Torin gîndi: Poate că-i amuzant pentru Gary să meargă cu automobilul. Torin avea totdeauna mulți bani la el, era o parte din ceea ce el numea libertate, dar rareori avea fantezia să cheltuiască banii, ei se adunau așa în grămadă. (OC, p. 178)

Pentru că nu i se acordă dreptul de a-și exercita paternitatea, Torin rămâne în derivă; existența lui capătă sens doar prin rolul de tată:

Noapțile lui Torin erau o singură lungă petrecere de aniversare pentru băiat. Gary sta pe genunchii lui și râdea. Gary îl ruga să-și modeleze animale din lutul pus pe masa din grădină. În vis, Torin îi povestea despre America, despre licurici și cîmpurile de porumb, despre indieni și negri. (OC, 168).

Torin își imaginează deseori „că vom zbura peste Atlantic, doar el și cu mine” (OC, p. 173), și dorește „să facă ordine într-una dintre camere. Să cumpere jucării”(Ibidem).

Călătoria copilului tunströmian în afara unei autorități paterne bine delimitate nu aduce cu sine dominația maternului. Dimpotrivă, absența tatălui cauzează aproape întotdeauna adîncirea în singurătate. Pasivitatea Carinei Zetterberg, a lui Fanny Udde sau a lui Hedvig Lök față de fiii lor – determinată de lăcomie, manipulare și, respectiv, de nebunie – are consecințe devastatoare, întrucît arată incapacitatea acestor mame de a avea grijă de familie.

Iminența nebuliei pare să stea la baza procesului mimetic. Nebunia mamei care nu acceptă prezența tatălui în preajma copilului sau nebunia care tulbură existența bărbatului în perioada de după dispariția soției sale, pentru a numi doar cîteva exemple. Această observație se

confirmă cu atât mai mult cu cât există un decalaj între admirația tatălui – în copilărie – și imitarea lui – în preadolescență. Următorul pasaj mi se pare a fi o ilustrare bună a procesului mimetic, de autosimilaritate, deoarece descrie imaginea unui Sidner metamorfozat, adoptând deja modelul comportamental al părintelui:

- Poți să mă ierți pentru asta?

- Nu e vina ta, tată.

- Ba da, spuse Aron. Stai lângă mine. Eu...nu mai pot...să fac nimic.

Plînsesă în odaia goală, unul lângă altul, cu spinările lipite de tapetul pereților, pe care rămăseseră pătrate palide, urâte, lăsate de tablouri, de fotografii și unde se vedeau acum crăpături și ghemotoace de praf, un ac de siguranță care își scoase capul lucios dintr-o fisură, muște de toamnă ce zburau peste geamul întunecat de cerul greu de ploaie și afară se auzea nechezatul calului, calul ce avea să le ducă viețile de acolo pînă la tîrg. (OC, pp. 20-21).

Într-unul dintre articolele sale, Irmeli Niemi notează că „în romanele lui Tunström femeile vorbesc limbajul schimbării, bărbații pe cel al stabilității”²⁸. Subscriu la această afirmație cu privire la evoluția Tessei care își modifică constant corpul și mintea. Așadar, dedublarea nu caracterizează doar relația prieten-fiu sau tată-fiu, ci și relația soț-soție. În căutarea unor figuri de substituție pentru figura maternă, Sidner identifică trei modele feminine: Tessa Schneideman – adolescența, Tessa Schneideman – adultă și Tessa Blake. În logica narațiunii, aceste trei Tessa sunt prezentate simultan și supuse analizei în momentul în care Sidner reia călătoria tatălui său și vizitează Noua Zeelandă. Sidner remarcă– „Tessa Schneideman fusese o femeie de aer liber; Tessa Blake nu era. Ea era de-a dreptul ridicolă, cînd se afla în fața lui, frecînd în mîini mînerile genții, îmbrăcată într-un costum taier sobru, albastru și cu o pălărie mică, așezată pe o parte, pe

²⁸ „I Tunströms romaner talar kvinnorna förändringens språk, männen bevarandets språk” (trad.a.). Irmeli Niemi, „Göran Tunström, språket och döden”, în *Nya Argus*, 1984, 7 / 8, mai-iunie, p. 134.

părul bine pieptănat” (OC, pp. 262-263) – și înțelege că femeia pe care și-a imaginat-o dispăruse, căci în fața lui se afla „o a treia Tessa: ea își adunase o personalitate din particule străine și ele nu i se potriveau” (OC, p. 263). Tessa de tranziție, oscilând între familie și dorința de libertate, pare să fie cu adevărat „un alt om, o altă voce” (OC, p. 266).

La prima lectură, s-ar putea crede că soarta este cea care guvernează întâlnirea dintre Sidner și Tessa. Cu toate acestea, Sidner devine dependent de ea, încât visează „să se smulgă din rețeaua de dependență” (OC, p. 261) și dorind să fie împreună cu Tessa, săvârșește actul simbolic de ucidere a tatălui:

Dar, ca și cum poarta mîniei s-ar fi deschis larg și el ar fi văzut că a ajuns și că acum asta trebuia să se întîmple; imaginile răzbunării se năpustiră asupra lui. Căci acum, Aron, acum săvîrșesc păcatul păcatelor.
Te șterg din lume. (OC, p. 268)

Paul-Laurent Assoun menționează că această practică a „uciderii tatălui prin idealizare confirmă destinul tatălui de a fi folosit și reinventat constant, astfel încât subiectul să creadă în dorința sa”²⁹. Când ea îl roagă: „Ține-mă în brațe” (OC, p. 269), spunându-i „Nu e sigur că sînt goală, nici măcar sub haine. Să-mi dai o șansă, Sidner, pentru numele lui Dumnezeu” (OC, p. 268), îi cere de asemenea să se înmulțească și să devină propriul său tată, metaforic. Copleșită de crizele nevrotice, Tessa își întoarce privirea de la soțul ei și alunecă ireversibil în brațele unui bărbat necunoscut, fiul celui cu care a corespondat ani de zile. Soție și amantă, trăind la granița dintre lumea reală și amintiri, Tessa e subiect și obiect al reiterării fractale:

Legănată de hulă între cele două nume, legănată de hulă între credință și indiferență, între surîs și buze amare, între trecut și prezent, între arșiță și ger, între tăceri lungi și multe cuvinte, între veghe și somn – ea se lipi de el, copil și femeie, își lăsă degetele să atingă pieptul lui, dar fără pasiune, fără prezență, ca și cum ar fi ținut în brațe gândurile ei, pîrînd,

²⁹ Paul-Laurent Assoun, „Fonctions freudienne du père”, p. 46.

troznind, asemeni gheții, departe, la linia orizontului, într-o noapte rece în nord, țândări lucitoare de cristal sub mîna lui, într-o cameră, pe o insulă atît de departe, că orice pas în orice direcție ar fi putut să-l poarte acasă. Dar omul nu sosește niciodată acasă, dacă n-a fost plecat, dacă acolo, „pe partea cealaltă” n-a aflat un zîmbet, o experiență care să-l transforme, și încă, dacă nu a găsit nimic care să-i poată rezolva veșnica așteptare a prezenței lumii. (OC, p. 273)

Sidner și Tessa sunt în fond două ființe extrem de singuratice, așa cum era și Aron. Încă din primele schimburi de scrisori între Tessa și Aron se trasează acest portret al singurătății, mai ales prin fotografiile pe care Tessa le trimite din Noua-Zeelandă. Aparent haotice, ele aduc în lumină frânturi din intimitatea sufletului ei.

A treia fotografie. Ce crezi? Ți place această parte din mine? Am să-ți arăt doar cîte o bucată din mine. Data viitoare, ți trimit poate degetele mele, ori o ureche. Ce preferi? Imaginile supraexpuse din ultimele poze arată fragmente diverse de cer, straturi cu flori și din nou cearceafuri. Silueta mea poate fi întrezărită, dacă ți dai osteneala. Căci așa sînt eu de fapt: o siluetă goală, pe care poți s-o umpli cu oricare din dorințele tale. Încearcă, în orice caz, bunul, dulcele meu Aron, eu sînt prezentă pretutindeni în aceste fotografii, și la dreapta, și la stînga, și sus și jos. Sărută-mi bărbia. (OC, p. 117, italic în text)

Fotografiile sunt însoțite de o șuviță de păr, pe care Aron o interpretează drept mărturisirea unei duble identități a lui Solveig. Cuvintele Tessei adâncesc criza prin care trece Aron, trimițând și ele la apariția unei personalități duale. Dacă relația dintre Aron și Solveig face parte din ceea ce am putea numi o relație pe bază de *atractori predictibili*, relația dintre Aron și Tessa este însă o exemplificare a *atracțiilor stranie*. Analizând acest aspect în *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Ion Manolescu conchide: *atractorii stranii [...] descriu un sistem cu comportament irepetabil și nepredictibil (și cu alte cuvinte haotic), dar care, în același timp, e auto-similar și ușor de recunoscut [...]*³⁰. Într-adevăr, nu o dată Tessa afirmă „*M-ai trezit din morți*” (OC, p. 106, italic în text), „*Există*

³⁰ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Polirom, Iași, 2003, p. 113.

o altă ființă în mine, care acum pentru prima oară devine vizibilă, mulțumită ție" (OC, p. 107, italic în text) sau „Cum arăți tu? Vreau să spun pe dinafară, căci eu cred că știu cum e interiorul tău, cel important, cel adevărat” (OC, p. 106, italic în text).

Așa cum Tessa comunică cu Aron prin scrisori, exprimându-și temerile și proiecțiile de viață, un alt atractor straniu al fractalului relațiilor interumane în *Oratoriul de Crăciun* este dialogul dintre Aron și Dumnezeu. Oscilarea între bine și rău sau între viață și moarte ne aduce în lumină figura unui Dumnezeu care, după cum o afirmă și Lars Olof-Billvik, acționează ca un substitut al tatălui³¹. Ceea ce surprinde cititorul este mai presus de toate statutul de tată-substitut sau tată-copie³² care este atribuit divinității. Dumnezeu-Tatăl devine Tatăl-Dumnezeu, la fel cum Sidner se ridică prin credință printre atei, dar și ca ateu printre credincioși și spune: „Dumnezeu nu „există”. Eu cred în el” [...] Urăsc pe cei ce nu cred în Dumnezeu.” (OC, p. 211). Dacă există o secvență care produce apariția unui „eu” autentic, fără limitări este, fără îndoială, dispariția figurii paterne. Moartea lui Aron îl face pe Sidner prizonierul proiecțiilor mentale și prin ochii copilului din el: „Dumnezeu nu este altceva decât tatăl meu. Și tatăl meu a murit”(trad.a)³³. Astfel, sunt în asentimentul Evei Johansson care afirmă că „Dumnezeul lui Tunström [...] este un Dumnezeu anonim”(trad.a)³⁴. Un Dumnezeu uman, devastat de durere, o ființă ca noi toți, un avatar al tatălui dispărut prea devreme. Întoarcerea

³¹ „Prästsonen inom mig söker ständigt nya kristusbilder. Jag vill skapa människor av kristustyp, det blir kanske alla mer eller mindre...”. Göran Tunström citat de Lars-Olof Billvik, *Gudsriket i Värmland. En tvärvetenskaplig studie av Selma Lagerlöf och Göran Tunströms författarskap utifrån tre teologiska temata*, Universitatea din Lund, Lund, Teologiska Institutionen, 1988, p.14.

³² Paul-Laurent Assoun, „Fonctions freudienne du père”, p. 44. În italic în text.

³³ „Gud är ingen annan än min far. Och min far är död”. Göran Tunström, *Karantän* (Albert Bonnier, Stockholm, 1961), *apud*. Lars Olof-Billvik, *Ibidem*: „Om du kunde bevisa att Gus finns skulle han bli oerhört ointressant. [...] Det innebär inte att jag förnekar Gud”.

³⁴ „Juloratoriets Gud är den anonyme guden”. Eva Johansson, „Födelses mysterium i Göran Tunströms roman *Juloratoriet*”, în Stefan Klint, Kari Syreeni (red), *Speglingar, Svensk 1900-talslitteratur i möte med bibelsk tradition*, Norma, Bjärnum, 2001, p. 164. În italic în text.

către Dumnezeu echivalează cu o întoarcere către copilăria dominată de prezența tatălui pastor, iubitor de credință. Vorbind despre dialogul pe care îl poartă dincolo de moarte cu tatăl decedat ca despre o experiență atemporală, Tunström nu reușește să uite că omul cu care comunică este cel pe care Dumnezeu l-a lăsat să moară:

[...] pentru mine a fost atât de evident că nimeni altcineva nu ar putea înlocui niciodată această nevoie și că ulterior trebuia să construiesc autoritatea paternă în mine (trad.a)³⁵.

La fel procedează și scriitorul în *Oratoriul de Crăciun* când reface imaginea lui Aron Nordensson și îl transformă din tată în „tată-Dumnezeu” sau „tată-mamă”. Stina Hammar continuă analiza, spunând: „cu excepția lui Fredrik din *Hoțul*, tații care apar în cărțile lui Tunström sunt destul de capabili să se pună în locul mamei”³⁶.

Acest fenomen de substituie servește la construirea unui univers fractal al copilăriei, unde relația dintre părinte și copil stă sub semnul rememorării și a fluidității temporale. Fragilitatea trăirii modelează devenirea protagoniștilor și ne ajută pe noi, cititorii, să înțelegem ce supraviețuiește, inconștient, din primii ani de viață și cât anume din fractalul intergenerațional reprezintă „bagajul” din anii vieții de adult. Anticipând fundamentarea teoretică din următorul capitol, vreau să insist așadar asupra ideii de îmbinare între biografie și autobiografie, similitudine și neliniaritate, etic și estetic care este tipică atât spațiului norvegian, cât și spațiului suedez.

³⁵ „[...] för mej har det varit så påtagligt att ingen annan kunnat ersätta detta behov och att jag därför tvingats bygga upp auktoriteten inom mej själv”. Margareta Garpe, „Våra kroppar är märklige katedraler. En intervju med Göran Tunström”, p. 7.

³⁶ „Med undantag av Fredrik i Tjuven är fäderna i Tunströms böcker fullt kapabla att träda i moderns ställe” (trad.a). Stina Hammar, *Duets torg: Göran Tunström och tankekällorna*, p. 94.

Bibliografie

Cărți

- Alsing, Rolf, *Prästunge och maskrosboll: en bok om Göran Tunström*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- Dreve, Roxana-Ema, J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. *Analyse fractale du thème de l'enfance*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014.
- Eiby, Merete, „Livet är allt som är fallet”. En läsning af Göran Tunströms roman „Tjuven”, Arken, Copenhaga, 1993.
- Hammar, Stina, *Duets torg: Göran Tunström och tankekällorna*, Akademisktryck, Stockholm, 1999.
- Lacan, Jacques, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Navarin, Paris, 1984.
- Mandelbrot, Benoît; Hudson, Richard L., *Une approche fractale des marchés, risquer, perdre et gagner*, Odile Jacob, Paris, 2005.
- Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Polirom, Iași, 2003.
- Muxel, Anne, *Individu et mémoire familiale*, ediție reînnoită, coll. „Essais & Recherches”, coordonată de François de Singly, Nathan, Paris, 2002, pp. 24-25.
- Nadeau, Amélie, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire: l'univers musical dans Les Chroniques du plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, coll. „Droit au Pôle”, Imaginaire/Nord, Montreal, 2005.
- Tunström, Göran, *Hoțul*, traducere și note de Maria Morogan, postfață de Victor Ion Colun, Univers, București, 1997.
- Tunström, Göran, *Oratoriul de Crăciun*, traducere din limba suedeză de Elena-Maria Morogan, postfață de Victor Ion Colun, Univers, București, 1995.
- Ursa, Mihaela, *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2022.
- Varga, Anita, *Såsom i en spegel: en studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Skellefteå, Norma, 2002.
- *** *Le Père: Métaphore paternelle et fonctions du père: L'Interdit, la Filiation, la Transmission*, Actele Colocviului „Rencontre avec la psychanalyse: les

fonctions du père", Paris, mai 1987, organisé à l'initiative CNRS et MIRE, préface de Marc Augé, coll. „L'espace analytique", Denoël, Paris, 1989.

*** Röster om Göran Tunström, Arbetarnas bildningsförbund Stockholm, Litteraturseminarium, ABF Stockholm, 1994.

Articole

Assoun, Paul-Laurent, „Fonctions freudienne du père", în *Le Père: Métaphore paternelle et fonctions du père: L'Interdit, la Filiation, la Transmission*, Actele Colocviului „Rencontre avec la psychanalyse: les fonctions du père", Paris, mai 1987, prefată de Marc Augé, coll. „L'espace analytique", Denoël, Paris, 1989.

Bergh, Magnus, „På spaning efter den Tunströmske läsaren", în *Röster om Göran Tunström*. ABF Seminarium, martie 1994, ABF Stockholm, 1994, p. 25.

Billvik, Lars-Olof, *Gudsriket i Värmland. En tvärvetenskaplig studie av Selma Lagerlöf och Göran Tunströms författarskap utifrån tre teologiska temata*, Universiteta din Lund, Lund, Teologiska Institutionen, 1988.

Frimodig, Margareta, „Sorgens väsen och jublets kategorier. Läsning av Göran Tunströms roman *Juloratoriet* som process", în *Psykisk hälsa*, 1987, 28, 4, Stockholm, Svenska föreningen för psykisk hälsa, pp. 225-238.

Garpe, Margareta, „Våra kroppar är märkliga katedraler. En intervju med Göran Tunström", în *Ord och bild*, nr. 2, 1983, pp. 5-16.

Johansson, Eva, „Den sakramentala konsten. Backs Juloratorium i Tunströms *Juloratoriet*", *Signum*, nr. 5, 2001, p. 7.

Johansson, Eva, „Födelses mysterium i Göran Tunströms roman *Juloratoriet*", în Klint, Stefan, Syreeni, Kari (red), *Speglingar, Svensk 1900-talslitteratur i möte med bibelsk tradition*, Bjärnum, Norma, 2001, pp. 147-168.

Lopez, Amadéo, „La notion de filiation", în *America, Cahiers du Criccal*, nr. 19, *Les filiations. Idées et cultures contemporaines en Amérique latine*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.

Niemi, Irmeli, „Göran Tunström, språket och döden", în *Nya Argus*, 1984, 7 / 8, mai-iunie, pp. 133-135.

Nordenfalk, Katarina, „Författaren Guds förlängda arm?", în *Ordets makt*, nr. 4, 1984, p. 26.

Ottesen, Doris, *Om kærtegn: det guddommelige i Göran Tunströms forfatterskab*, Anis / Materialecentralen, Frederiksberg, 1989.

Otto, Carl, „I själens utmarker tänds mitt språk”, în *Svenska Dagbladet*, 15 septembrie 1991.

Tunström, Göran, „Resebrev från Nya Zeeland”, în VI, nr. 28, 14/7, 1993, p. 44.

Jarl Ireman, Annelie, *Quête et intertextualité : une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström*, Université Paris Sorbonne IV, Paris, 2004, <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/jarl/html/index-frames.html>, accesat în 13.01.2022.

PARTEA A DOUA

**VOCI FEMININE
ÎN UMBRA TRECUTULUI**

HANNE ØRSTAVIK

Hanne Ørstavik s-a născut în 1969 și a crescut în regiunea Finnmark. S-a mutat la Oslo la 16 ani, unde a studiat psihologie, sociologie și franceză. Scriitoarea a publicat în jur de cincisprezece romane și multe alte culegeri de texte și eseuri și a câștigat o serie de premii pentru scrierile sale: *Premiul Sult* (1999), *Premiul Oktober* (2000), *Premiul Amalie Skram* (2022), *Premiul Aschehoug* (2007), *Premiul Brage* (2004), ș.a.m.d.

Karl Ove Knausgård o numește în romanul *Lupta mea*, cartea a șasea:

[...] o romancieră împlinită, nu acceptă compromisuri în ceea ce privește cărțile și nu era coruptă. Calități rare, toate la un loc. Ca persoană, era sensibilă, îi percepeam o anumită vulnerabilitate, și poate că asta era ecuația imposibil de rezolvat, conflictul dintre esența ei incoruptibilă, opacă la compromisuri și deschiderea față de impresiile lumii care-i făcea romanele atât de complete și în același timp dificile¹.

O temă recurentă în opera lui Ørstavik este confruntarea diferitelor personaje cu trecutul. Putem vedea acest lucru încă din romanul de debut al lui Ørstavik, *Hakk* (1994), unde ni se prezintă o vară din viața unei femei

¹ Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, București, Litera, 2019, p. 845.

În acest capitol, volumul șase va fi citat (*LM*, vol 6, p.), Hanne Ørstavik, *Iubire*, traducere din limba norvegiană de Aurora Kanbar și Erling Schøller, Univers, București, 2012 va fi citat (*I*, p.), iar Hanne Ørstavik, *Timpul necesar*, traducere din limba norvegiană de Ovio Olaru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019 va fi citat (*TN*, p.).

din nordul îndepărtat și momentele în care își amintește trecutul. Amintirile despre copilărie sunt redade adesea prin imagini sumbre și macabre. În centru se află un personaj care încearcă să proceseze implicațiile legăturii dificile cu părinții săi și modul în care relația cu aceștia se raportează la alteritate.

În 1995, Hanne Ørstavik publică romanul *Entropii*, urmărind povestea unei femei – asistentă la un azil de bătrâni – în pragul unei căderi nervoase. Prin fraze scurte, minimaliste, scriitoarea redă lupta cu sine, cu memoria, cu melancolia. Cititorul rămâne cu întrebarea: ce este real și ce este doar imaginația femeii?

Odată cu romanul *Iubire*, Ørstavik cunoaște faima la nivel mondial, textul fiind structurat în jurul relației dificile dintre o mamă singură și copilul său. De altfel, în multe dintre romanele sale, mamele singure sau mamele neînțelese, marginalizate, ocupă o poziție centrală. În *Iubire*, figura protagonistei este evidențiată atât din perspectiva maternității, cât și din perspectiva sexualității. Într-o perioadă în care drepturile parentale și egalitatea între sexe în ceea ce privește îngrijirea copiilor sunt amplu dezbătute, relația dintre rolul de părinte și rolul de partener sexual devine una de interes pentru critica literară scandinavă. Hilde Kvalvaag o citează pe Christine Hamm în „Krisen i moderskapet”, subliniind că „textele literare sunt poate singurul loc în care maternitatea este dezbătută temeinic în Norvegia” (trad.a)².

Studiile arată că sexualitatea părinților se dorește a fi un cadru ce asigură copiilor o creștere stabilă, însă situația se schimbă când vine vorba de părinți singuri, așa cum e cazul în romanul *Iubire* sau de părinți care nu mai reușesc să comunice, așa cum este vorba în romanul *Timpul necesar*. În acest ultim text cititorul urmărește povestea unei femei de 30 de ani, cu câteva zile înainte de Crăciun. Dar pentru că timpul este flexibil,

² „[...] litterære tekster er kanskje det eneste stedet der moderskap blir grundig debattert i Norge”. Christine Hamm citată de Hilde Kvalvaag, „Krisen i moderskapet”, *Hubro*, nr. 2, 2007, p. 23.

pentru că lumina e în întuneric, tot așa cum trecutul e în prezent, romanul nu ne prezintă doar pe Signe cea de 30 de ani, ci și pe Signe de odinioară, o fată de 13 ani. Confluența dintre memorie și trăire este aici extrem de expresivă și ne demonstrează că majoritatea personajelor trăiesc în umbra trecutului.

Subcapitolele care urmează vor trece în revistă relația dintre trecut și prezent, contemplația estetică și asocierea dintre lumea visului și realitate, raportarea la părinți și la abuzul emoțional și fizic, din perspectiva analizei fractale, în romanele *Iubire* și *Timpul necesar*.

Familia ca singurătate în doi

„Trebuie să vorbim unii cu alții, [...] ca să putem să descurcăm lucrurile.”
(Hanne Ørstavik, *Iubire*)

Romanul *Iubire* a fost publicat în 1997 și este considerat romanul revoluționar al lui Hanne Ørstavik. Cartea a fost tradusă în limba română în 2012 de Aurora Kanbar și Erling Schøller, la editura Univers, în colecția „Globus” și ne prezintă relația de familie dintre Vibeke și Jon, mamă și fiu. Această familie monoparentală, mutată de puțină vreme într-un mic sat din nordul Norvegiei, se străduiește să se adapteze la noua casă, la noua realitate. Este de înțeles că, în strădania lor constantă de a se integra în comunitate, atât Vibeke, cât și Jon sunt mai sensibili la alteritate, la trecut. Imaginea celuilalt este foarte aproape, dar nu apropiată ca structură și formă, și tocmai această diferență, această distanțare contribuie la întâlnirea cu sinele. În articolul „Kjære familie, det finnes ingen familie. Om foreldre og barn i norsk litteratur på 1990-tallet”, Tom Egil Hverven precizează gradul de afinitate dintre destinul lui Jon și propria realitate:

Când citesc povestea lui Hanne Ørstavik, îmi apar în minte imagini cu viața mea de la sfârșitul anilor '60: Eu sunt Jon. Forța narațiunii nu este doar amprenta precisă a lumii imaginare a lui Vibeke. Ci, de asemenea, imaginea extraordinar de impresionantă a unui copil de nouă ani care s-a obișnuit să fie relativ singur pe lume. Părinți care sunt divorțați. Părinți care sunt la serviciu. Părinți care au grijă de corpul lor. Jon este imaginea multor copii, dincolo de statistici. (trad.a)³

Iubire constă dintr-o serie de texte în proză scurtă, în care perspectiva narațiunii se schimbă constant între mamă și fiu. Acest dialog formal contrastează puternic cu realitatea, căci mama și fiul nu comunică efectiv decât rareori. Singurul dialog din roman care arată că-și vorbesc scoate în evidență lipsa de înțelegere dintre ei. Este o convorbire absurdă, în care, de cele mai multe ori, replica vine doar de la mamă, iar răspunsul fiului nu este redat prin linie de dialog: „-Frumos că te gândești la cei care suferă, spune însă cu voce tare. Dacă toți ar face așa poate că lumea ar fi mai bună” (I, p. 15), „-Te-ai împrietenit cu cineva pe aici?” (I, p. 16), „-Jon, spune ea, Jon, dragul de tine” (*Ibidem*), „-A, tu ești, Jon? Am crezut că ești afară, zice ea” (I, p. 24), „-Jon, ai văzut cumva loțiunea mea de corp?” (*Ibidem*).

Punctul culminant al romanului este introdus așadar pe de o parte, prin dialogul-monolog al mamei, iar pe de altă parte, prin plecarea acesteia, deci prin absență. Jon crede că Vibeke e ocupată cu pregătirea zilei lui de naștere. El speră că iubirea ei pentru el va triumfa, însă mama, Vibeke, nu își ia în serios rolul matern. Astfel, „[copiii] la Ørstavik trăiesc

³ „Når jeg leser Hanne Ørstaviks fortelling kommer egne bilder fra et seint nitten-sekstitaltall glidende: Jeg er Jon. Styrken i fortellingen er jo ikke bare det presise avtrykket av Vibekes forestillingsverden. Det er også det enormt inntrykksfulle bildet av en niåring som har vent seg til å være ganske alene i verden. Foreldre som er skilt. Foreldre som er på jobb. Foreldre som pleier kroppen sin. Jon er mange, hinsides statistikk”. Tom Egil Hverven, „Kjære familie, det finnes ingen familie. Om foreldre og barn i norsk litteratur på 1990-tallet”, în *Vagant*, nr. 1, 1998, <https://www.vinduet.no/essayistikk/kjaere-familie-det-finnes-ingen-familie-av-tom-egil-hverven/>, accesat în 24.03.2022.

cu părinți singuri care încalcă granițele dintre ei și copii, având drept consecință tulburări fundamentale” (trad.a)⁴.

Cititorul o vede pe Vibeke preocupată de sine, ieșind la o întâlnire cu un muncitor ambulant, cu care își petrece de altfel toată seara, în vreme ce Jon îngheață de frig, în zăpada de afară. Comportamentul lui Vibeke în preajma bărbaților este îngrijorător. Ea denaturează adesea realitatea pentru a crea viața ideală care să semene cu viața personajelor din cărțile pe care le citește. Mama singură din romanul lui Ørstavik visează la bărbatul perfect, pe care îl vede în fiecare individ interesant de-a lungul vieții: un inginer frumos de la serviciu, un lucrător la târg, ș.a.m.d. Critica maternității este foarte aspră și vine indirect, prin analiza comportamentului mamei. Vibeke este caracterizată ca fiind narcisistă, preocupată doar de ea însăși, nu și de copil. Mutarea privirii spre hipertrofia maternității sugerează o disociere interioară, o pierdere a identității. De-a lungul cărții, Vibeke pare a fi disperată să găsească dragostea. La început își dorește un bărbat cu statut social, pentru că se gândește la inginerul de la serviciu. Ulterior însă, pare să se mulțumească cu primul venit. Deși este sceptică când îl întâlnește pe Tom: „Și-ar dori să pornească o discuție, dar nu-i trece prin cap cu ce să înceapă. Și asta nu din cauză că ei doi n-ar avea despre ce să vorbească, ci pentru că simte deodată o milă nelămurită pentru el. Săracul!” (I, p. 36), răspunde pozitiv avansurilor lui, modificându-și comportamentul odată cu trecerea timpului. Analizând atitudinea față de sexualitate, Per Thomas Andersen o numește o temă recurentă în literatura anilor 1990, unde accentul se pune adesea pe familia monoparentală și pe trecerile fundamentale din viață⁵.

Vibeke este sortită să eșueze în găsirea iubirii pentru că nu știe ce își dorește cu adevărat și gândul îi zboară doar la povești cu iz de

⁴ „[b]arna hos Ørstavik bor sammen med aleneforeldre som bryter grenser mellom seg selv og barna, med fundamentale forstyrrelser som konsekvens”. *Ibidem*, p. 93.

⁵ Vezi Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo, 2001, pp. 562-565.

Hollywood. Limbajul ei, sărac în discuțiile cu Jon, este mai amplu în conversațiile pe care le duce cu Tom, dar rămâne ancorat în repetiții, citate și clișee. După cum o precizează și Vestad, mama „se protejează pe sine prin limbaj și ține astfel lumea la distanță” (trad. a)⁶.

Simbioza psihologică dintre mamă și fiu este construită prin faptul că cuvintele lui Vibeke sunt țesute, preluate, integrate în discursul fiului ei. Jon, care tânjește după iubire îi găsește scuze atunci când aceasta absentează. Îl vedem adesea cum o așteaptă „pe Vibeke să vină acasă” (*I*, p. 6). Jon visează la o conexiune reală cu Vibeke, de tipul celei pe care șoarecii, pe care și-i închipuie săpând găuri și tuneluri și împărțind mâncare unul cu celălalt, o au. Visează „că joacă baschet cu niște copii” (*I*, p. 12), că este afară, acolo unde sunt și colegii lui: „Dacă se concentrează destul îi vede cum ies din case să se miște ca într-un desen animat” (*I*, p. 15).

Relația dintre Vibeke și Jon nu este așadar deloc una tradițională. Deși cei doi locuiesc în aceeași casă, trăiesc în două lumi diferite și asta este ceea ce duce la sfârșitul tragic al romanului. Moartea lui Jon de la finalul textului poate fi un simbol al frigului care domină relația dintre ei.

Potrivit cercetătoarei Christine Hamm, motivul pentru care Vibeke nu verifică dacă Jon este în pat după ce a fost plecată jumătate de noapte poate fi explicat prin faptul că acesta este „idealul ei de creștere”. Că părintele, dorind ca fiul să fie independent cât mai curând posibil, îi oferă încredere și nu exercită control parental permanent⁷. Din acest punct de vedere, romanul *Iubire* poate fi interpretat ca o critică la adresa unei societăți care își uită copiii și care prețuiește prea mult independența acestora. Romanul este astfel construit în jurul nevoii de iubire care se regăsește în relația dintre mamă și fiu, nu în jurul iubirii propriu-zise

⁶ „[...] beskytter seg og holder verden på avstand”. Geir Vestad, „Minimalismens tiår”, în Hans H. Skei, Einar Vannebo (red.), *Norsk litterær årbok*, Samlaget, Oslo, 1999, pp. 161-162.

⁷ Vezi Christine Hamm, „Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik”, în Per Arne Michelsen, Marianne Røskeland (red.) *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen, pp. 138-148.

dintre aceștia. Pe o parte, o avem pe Vibeke, femeia care este fascinată de cărțile pe care le citește. Ea trăiește la limita dintre real și ireal, idealul de iubire ținând-o captivă într-un univers ficțional și ducând la prezența fiului ca personaj marginal în viața ei. Pe de altă parte, îl avem pe băiatul de nouă ani, Jon, prizonierul singurătății, al cărui mare vis este un trenuleț. O primă lectură a romanului îmi sugerează o narațiune articulată în jurul dramei trăite de Jon. După cum o afirmă și Per Thomas Andersen în *Tankevasser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, Hanne Ørstavik „a scris romane care descriu relațiile problematice și parțial tragice dintre părinți și copii” (trad.a)⁸. Este însă interesant să observăm că în spatele figurii materne absente se află chipul idealizat al mamei, căci descrierea lui Vibeke se face indirect, fie prin reverie, fie prin redarea reflexiei din oglindă sau fereastră.

Oglinda și fereastra – simboluri ale identității

Lumea din *Iubire* este marcată de capcana oglinzii. În ea se reflectă chipul mamei, cufundat în propriile gânduri și din ea răzbat frânturi din Vibeke – cea de odinioară – și Vibeke – cea de acum –, mai lipsită de structură, la limita dezagregării. Nevoia de dragoste a lui Vibeke poate fi analizată drept o reprezentare a narcisismului ei. Precum Narcis, care s-a îndrăgostit de propria sa reflectare în apă, Vibeke se admiră pe ea însăși în oglindă:

Apucă o perie și se apleacă. Părul bogat și lung ca un val negru aproape atinge podeaua. Ea începe periatul încet, cu atenție unde e încâlcit. Apoi, cu mișcări ușoare și lungi, perie părul de la rădăcină spre vârfuri. Când termină îl aruncă pe spate. Trebuie să stea ca un nor în jurul feței. Se privește iarăși în oglindă. (*I*, pp. 19-20).

⁸ „[...] skrevet romaner som skildrer problematiske, til delstragiske forhold mellom foreldre og barn”. Per Thomas Andersen, *Tankevasser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, Universitetsforlaget, Oslo, 2003, p. 105.

Când se privește în oglindă, Vibeke nu își admiră propria reflexie, ci vede în spatele imaginii eroina care și-a dorit să fie. Felul în care își aruncă părul pe spate este ușor superficial și seamănă cu o reclamă la șampon. Vibeke este atât de preocupată de aspectul ei, încât își modelează nu doar corpul, ci și sufletul după standardul de feminitate la care aspiră⁹.

Motivul oglinzii apare în *Iubire* ca element fractal autosimilar. Atât Jon, cât și Vibeke se privesc în oglindă. „Jon se împușcă singur în oglindă. Ține pistolul de apă întins cu ambrele mâini cu coatele lipite de corp și trage” (*I*, p. 24).

Oglinda poate fi loc de admirare a sinelui, de introspecție, dar și loc de legătură, de dialog dintre părinte și copil, un element reiterat, omotetic. Însă dincolo de reflectarea chip-suflet, de dialogul mamă-fiu, oglinda este nu doar o construcție care întrește ființa, ci și facilitator de intruziune. Jon o vede pe mama lui prin oglindă, cum „iese goală din bucătărie cu tubul de loțiune în mână [...]” (*Ibidem*). Microcosmosul fiului capătă o calibrare fractală din clipa în care reflectarea în oglindă aduce cu sine o multiplicare a eroinei în diversele avataruri: Vibeke-mama, Vibeke-copilul, Vibeke-femeia.

Pentru tânără, oglinda vine cu amintiri ce țin de colegii de serviciu sau de bărbatii din viața ei. Ca de exemplu atunci când un bărbat necunoscut i-a spus că e frumoasă și a sărutat-o pe obraz, după care a dispărut. Sau ca atunci când

[...] se duce la baie și se uită în oglindă. Se vede pe fața ei că e mulțumită. A avut o zi bună. Cu satisfacții și plină de activitate. Echilibrată. În nara dreaptă îi strălucește o pietricică de cristal. Face cu ochiul chipului din oglindă. Micuța mea purtătoare de noroc. (*I*, p. 19).

⁹ Mai multe despre simbolul oglinzii găsim la Linne Fallan Sørensen, „Å være mor i moderlandet : moderskapsdiskurser i Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* (2000) og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000)”, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetsforlaget, Oslo, 2007, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26076/MasterxLinexFallanxSxrensenxx2xx2x.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, accesat în 10.12.2022.

Tot în oglindă se privește și înainte de a pleca spre bibliotecă, deși e miercuri. Își admiră chipul de trei ori, își zâmbește și ajunge la concluzia că „[a]rată foarte naturală, de parcă nici nu se atinsese de machiaj” (I, p. 30). Textul se dovedește a fi un dialog al absurdului, o mișcare haotică și regresivă, un exercițiu de narcisism, după cum o subliniază și Per Thomas Andersen, în *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, când spune: „Cred că Hanne Ørstavik descrie persoane și relații personale unde capacitatea de a relaționa este contorsionată de trăsături percepute a fi narcisiste” (trad.a)¹⁰.

Analizând opera lui Lars Saabye Christensen, Suze van der Poll susține că motivul oglinzii este deseori legat de problematica identității: „A te privi în oglindă înseamnă că cineva este capabil să se privească pe sine la o anumită distanță și în acest fel să câștige controlul asupra corpului fragmentat sau haotic” (trad.a)¹¹. Acest lucru se regăsește și la Vibeke, dar și în romanul *Timpul necesar*, unde metafora oglinzirii pune accent pe narcisismul mamei, pierdută în contemplarea propriei imagini în reflexie. La fel ca în *Iubire*, privirea mamei nu este aici întoarsă către lume, către exterior, ci către sine.

În prima parte a romanului *Timpul necesar*, roman apărut în limba română în 2019, la editura Casa Cărții de Știință, în traducerea lui Ovio Olaru, o vedem pe Signe privindu-se în reflexia geamului pentru a-și contempla părul. Oglindirea în fereastră vine cu o caracteristică de invarianță scalară, fiind totodată și loc de întâlnire a cuplului. Signe și Einar se privesc prin geam, comunicarea lor non verbală capătă astfel alte

¹⁰ „Jeg tror Hanne Ørstavik beskriver personer og personlige relasjoner der tilknytningsevnen er forvansket av trekk som kan oppfattes som narsissistiske”. Per Thomas Andersen, *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, p. 108.

¹¹ „Det å se seg selv i speilet innebærer at en klarer å beskue seg selv med en viss distanse, og på den måten får en kontroll over den fragmenterte eller kaotiske kroppen”. Suze van der Poll, „Maskeblomstfamilien: en hybrid?”, i Christine Hamm, Jørgen Magnus Sejersted, Lars Rune Waage (red.), *Tekster på tvers: queer- inspirerte lesninger*, Tapir akademisk forlag, Trondheim, p. 302.

valențe, căci totul se vede inversat. Fereastra reprezintă nu doar o porțiță către exterior, către descoperirea lumii, ci un pretext pentru o introspecție, pentru o cunoaștere a sinelui, precum și o punte de legătură cu persoana iubită. Mai întâi avem momentul autocontemplării:

Priveam drept în față, direct la fereastră, unde mă vedeam oglindită, singură la masa din bucătărie, fără păr pe cap, capul meu cel mic părea atât de subțire în reflexia geamului și ochii din spatele ochelarilor atât de mari. (TN, p. 12)

Ca într-o succesiune de cadre, următoarea secvență descrisă de scriitoare este momentul în care Signe și Einar se întâlnesc în reflexia din geam: „L-am zărit pe Einar în spatele meu, în reflexie. Se întorsese. A stat puțin lângă ușă, ne-am privit în geam” (TN, p. 12).

O scenă similară apare descrisă și în a doua parte a romanului, unde se prezintă copilăria lui Signe. Aici protagonista de treisprezece ani privește pe geam și acolo, în imagine, o regăsește pe mama ei contemplând și stabilind o comunicare non-verbală cu o femeie din fața ei: „Era întuneric beznă, fereastra era neagră, o vedea pe mamă privindu-și îndelung reflexia în geam, ca și cum ar fi vrut să comunice din priviri cu femeia străină pe care o vedea” (TN, p. 53).

În lucrarea „Å være mor i moderlandet: moderskapsdiskurser i Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* (2000) og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000)”, Linne Fallan Sørensen notează că nu este clar ce femeie vede mama în reflexia din fereastră. Criticul se întreabă: Este oare mama sau este un alter ego care nu știe de ce au nevoie copiii ei? Sau poate este vorba despre o cu totul altă femeie?¹² Cert este că gestul lui Signe din prezentul adult pare să fie o repetare, o acțiune autosimilă gestului din trecut al mamei, o metodă de reapropiere a trecutului.

¹² Linne Fallan Sørensen, „Å være mor i moderlandet: moderskapsdiskurser i Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* (2000) og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000)”, p. 57.

Impresia dată de text este aceea a multiplicării la infinit nu doar a unor personaje, ci și a unor trăsături și gesturi comune.

Cum mama nu vorbește foarte des, metoda prin care fiica dorește să comunice cu aceasta poate fi prin imagine, prin oglindirea în geam: „Mama nu zicea nimic. Signe o privea în reflexia geamului, dar ea nu îi întorcea privirea” (TN, p. 60).

Dacă în prima parte a romanului *Timpul necesar* avem o povestire care abundă în monologuri la persoana întâi, pătrunzând direct în mintea de adult a lui Signe, în partea a doua, povestirea se face predominant, dar nu exclusiv, la persoana a treia, ca pentru a descrie distanțarea față de evenimentele din acea perioadă. Neștiind cine este, ducând o luptă pentru a fi și pe placul părinților, dar și sinceră și onestă cu sine însăși, Signe apelează la fereastră pentru a se autoanaliza. Însă imaginea reflectată nu corespunde cu realitatea, nu o mulțumește:

Signe și-a privit reflexia în geamul bucătăriei, a văzut fata aceea cu păr lung și castaniu, sunt puțin grasă, s-a gândit, dar era doar din cauza geamului, care făcea lucrurile să pară mai mari decât în realitate. (TN, p. 89).

Signe urmărește etapele importante ale vieții de la fereastră din bucătărie. Nu e parte a evenimentelor, ci un observator de la distanță. Deși o critică pe mama ei, acuzând-o de distanțare și de indiferență, de neimplicare, Signe pare să facă inconștient același lucru. Ea trăiește așadar sub semnul autosimilarității. O vedem la geam privindu-și familia urcând spre casă: „Stăteam la fereastră bucătăriei, privindu-i cum urcă dealul spre copacul cel mare din stradă” (TN, p. 22).

Privitul în geam declanșează în prima parte a romanului și o rememorare. Signe se gândește la trecutul îndepărtat: „Geamul strălucea de curățenie, Einar le spălase. Când veniseră prima oară, nu puteai vedea nimic prin ele [...]” (TN, p. 18), dar și la trecutul apropiat: „A arătat cu degetul spre fereastră, afară atârna de o sfoară roșie o inimă de carton, pe

care o agătasem la începutul lui decembrie” (TN, p. 20). Tot prin intermediul geamului, Signe ajunge să contemple cerul: „lumina lunii bătea pe pământ, părea că formează grămăjoare de zăpadă pufoasă, m-am aplecat și am privit în sus pe fereastră, se vedeau stelele.” (TN, p. 33).

Dar fiind un motiv complex, privitul în geam se prezintă deopotrivă ca metodă de rememorare a trecutului și de accesare a viitorului: „Signe își privea mâinile zăcând liniștite și reci în poală. Apoi a privit drept în față, pe fereastră. Depart, pe cer, apăruse o dungă subțire și roz, luminând întregul peisaj. [...] Se gândea la vară.” (TN, p. 60).

O altă metodă de a evada din realitatea imediată atât în romanul *Iubire*, cât și în *Timpul necesar* este visul. Despre registrul oniric, fluiditatea identității, stările de reverie și de *năzărire* voi discuta mai mult în următoarea parte a cărții, insistând pe ideea de timp suspendat, de spațiu difuz și de neliniaritate romanească.

Visul ca evadare din realitate

Iubire este, conform lui Per Arne Michelsen și Marianne Røskeland, un roman a cărui acțiune e concentrată în timp și spațiu¹³. Acțiunea se petrece în ziua de dinainte de aniversarea de nouă ani a lui Jon. Deși un băiat din clasa lui a primit cadou un set de machete de avioane, Jon nu pare interesat de ele, ci de trenulețe, mai precis de trenulețele marca Märklin: „El se gândește la trenulețul acela, nu se poate stăpâni să se gândească la el. Orice ar face, îi apare în gânduri un trenuleț mergând pe șine, se apleacă la cotituri și fluieră grozav când trece în mare goană”. (I, p. 6).

Intenționează să îi povestească mamei sale această dorință, dar absența ei îl face să amâne momentul la infinit. Alternativa pe care o are

¹³ Vezi Per Arne Michelsen, Marianne Røskeland, *Nye forklaringer: lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*.

pentru a face rost de trenul mult visat, e de a vinde bilete de tombolă vecinilor. Așadar, în frigul pătrunzător de afară, cu zăpadă troienind peste dealuri și văi, Jon:

[î]și pune încă o pereche de ciorapi și-și leagă bine șireturile la ghetetele lui gri. Pune jacheta de iarnă pe el și-și înfășoară gâtul în fularul albastru. Căciula. Se uită în oglindă. Apoi nu reușește să se abțină. Pipăie buzunarele paltonului ei. Găsește niște chitanțe, un bilet vechi de autobuz, niște mărunțiș pe care îl ia. Îi strigă din hol că pleacă. Deschide ușa de la intrare și stă un pic în prag. Simte în nări aerul rece de afară. (*I*, p. 16)

Ajunge astfel la casa unui vecin bătrân, bucuros de vizitatori. Acesta îi arată o pereche de patine primite cadou de la tatăl său și îi răsplătește răbdarea de a-l fi ascultat cumpărându-i toate biletele de tombolă și oferindu-i o bucată de carne. Apoi, dorind să îi lase mamei lui timp să îi pregătească tortul surpriză, Jon pleacă de acasă pe ultimul drum.

Trenul la care visează Jon are o locomotivă în roșu și gri, cu botul de oțel:

Vagoanele au uși care se deschid, ca să intre lumea în vagon și să ocupe loc. Jon e conductor, are uniformă. Trece de la un pasager la altul, salută politici și vinde bilete. Apoi este mecanic de locomotivă. Trece cu trenul prin tuneluri săpate în munte, prin câmpuri arămii și prin văi înguste și înverzite cu pârlăie subțiri. Vibeke îl așteaptă pe peron. (*I*, pp. 34-35)

În *Iubire*, atât mama, cât și fiul, împărtășesc predispoziția pentru visare. Dacă Jon visează la cadourile de ziua lui și la tortul aniversar cu omuleți din jeleu, gândurile lui Vibeke zboară către întâlnirile cu colegii, către extinderea de relații, neglijându-și fiul¹⁴.

¹⁴ Într-adevăr, după cum o afirmă și Christine Hamm, romanul *Iubire* este un text despre neglijare: „en roman om omsorgssvikt”. Christine Hamm, „Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik”, p. 141.

Vibeke citește foarte mult, de obicei în medie cam patru cărți pe săptămână. Cărți despre iubiri imposibile, despre relații pline de pasiune, atât de diferite de simplitatea care îi caracterizează existența de zi cu zi. Adesea simte „o puternică dorință să citească o carte bună, cu multe pagini, una ca lumea, cu trăiri și adevăruri puternice, mai tari decât în viață” (*I*, p. 11). Cartea reprezintă pentru Vibeke pretextul de a pătrunde fără rezerve în această a doua realitate, transformată, metamorfozată, guvernată de posibilitatea unui cuplu, unei relații în doi. Lectura urmează un ritual aparte, Vibeke citind „înfășurată într-un pled, cu o cafea alături, învăluită în fum de țigară, într-o cămașă de noapte călduroasă” (*I*, p. 5) sau într-o „pătură din lână gri, cu niște cercuri albe” (*I*, p. 7). De altfel Jon „e obișnuit să o vadă așa. Ea cu o carte pe genunchi” (*I*, p. 9). Captivată de ceea ce citește, Vibeke pare să trăiască cu gândul la această a doua realitate. Unni Langås afirmă, cu privire la această tematică, în articolul „Nærhed på afstand hos Hanne Ørstavik”, că „lumea ei este lumea ficțiunii” (trad.a)¹⁵.

Vibeke e fascinată de coperta cărților, de sentimentul pe care îl are la atingerea foilor. Împrumută cărți de la bibliotecă, unde merge în fiecare sâmbătă. Uneori uită „să aprindă farurile” (*I*, p. 5) și conduce mare parte din drum prin zăpada troienită, își notează cuvinte și expresii interesante și primul lucru pe care îl face când revine acasă de la cumpărături, după ce așază produsele în frigider, nu e să meargă să verifice cum este fiul ei, ci să citească o carte. Își închipuie cum ar arăta camera ei decorată cu lumânări aprinse și flori și cum ar putea organiza o petrecere la care să îi invite pe colegii de serviciu. Cartea devine în mod ironic o capcană identitară, învăluind-o pe Vibeke într-o negură atemporală. De la lectură

¹⁵ „Hendes verden er fiktionens: hun lever sit liv i bøger og drømme og er glad, når Jon leger for sig selv. Hvis Jon er det beste, hun har, er hun samtidig ude af stand til at føle kærlighed til ham”. Unni Langås, „Nærhed på afstand hos Hanne Ørstavik”, *The History of Nordic Women's Literature*, 10 noiembrie 2014, <https://nordicwomensliterature.net/da/2014/11/10/naerhed-paa-afstand-hos-hanne-oerstavik/>, accesat în 10.10.2022.

gândul zboară către trecut, și nu fără consecințe. O reconfigurare a lumii și a eului își face apariție pe fundalul singurătății resimțite de Vibeke. Reveria inspirată de lecturile sale, pierderea noțiunii de timp și idolatrizarea bărbaților merg mână în mână și sunt declanșate de către un agent perturbator, un fel de atractor straniu fractal: cartea, oglinda, visul. Realitatea – pervertită, desfigurată – e trecută prin prisma interpretării. Totul devine un joc de imagine. Astfel, când pleacă de acasă, pentru a se duce la bălci, Vibeke nu se îmbracă bine, pentru că vrea să pară mai frumoasă. Întâlnește la bălci un bărbat și merge cu acesta în rulota lui, să bea cafea. Deși visează la un inginer („Cum o fi oare să locuiești împreună cu un inginer?” (I, p. 29), și se uită condescendent la bărbatul pe care tocmai îl întâlnește, femeia nu se poate abține. În ciuda faptului că se gândește că bărbatul necunoscut nu e de nivelul ei („Vibeke, își spune ea, ca pentru sine, nu te mai încurca acum cu un circar, ce naiba!” (I, p. 40); „În cap, gândurile se bulversează nițel. Un bărbat de la bălciul ambulant! Dar, la urma urmei, nu-i vorba decât de o cafea, se liniștește singură. Zâmbește și spune da” (I, p. 41), merge cu acesta în rulotă și ajunge în cele din urmă să se convingă: „Ăsta-i un bărbat făcut pentru mine” (I, p. 47).

În articolul „Entropismer i *Kjærlighet*”, Erik Østerud subliniază faptul că iubirea este redată în roman printr-o metaforă a călătoriei, a drumului:

Utopia iubirii cu care autoarea își deschide romanul folosește călătoria ca o metaforă a vieții. Viziunea asupra iubirii nu se limitează în jurul unei relații duale, private, între mamă și fiu, ci se deschide către noutate, necunoscut și schimbare, către o lume în mișcare și dezvoltare, unde regionalul și globalul se îmbină, o lume în care o astfel de iubire nu se simte amenințată, ci, dimpotrivă, în care caută provocare și îmbogățire. (trad.a)¹⁶

¹⁶ „Den kjærlighetsutopien som forfatteren åpner sin roman med, bruker reisen som livsmetafor. Kjærlighetsvisjonen i boken lukker seg ikke omkring en privat tosomhet mellom mor og sønn, men åpner seg mot det nye og fremmede og foranderlige, mot

Drumul, în accepțiunea de căutare, de nestatornicie, de inadvertență între lumea dinăuntru și lumea din afară, îi leagă pe Jon și Vibeke. Jon întâlnește în peripeția lui prin frigul iernii o fată. Aceasta, săritoare, se oferă să îi dea mânușile și îl invită acasă la ea, la căldură. Acolo ascultă muzică și citește benzi desenate. Îi povestește că s-a mutat din sudul țării și că părinții lui sunt divorțați. Când ceasul bate ora unsprezece, Jon pornește la drum, spre casă, crezând că mama lui a avut timp suficient să îi pregătească tortul. Așteptarea activă operată de Jon este în antiteză cu reveria care o acaparează pe Vibeke. Pierdută prin haosul bâlciului, în rulota bărbatului necunoscut, mâncând ochiuri și șuncă, femeia e victima unui vizionarism fragmentat și, în mod ironic, „Vibeke simte că seara aia parcă i-ar fi predestinată. Se află aici, într-o rulotă străină, împreună cu un om minunat” (I, p. 67).

Pe de o parte, scena prezintă călătoria lui Jon către casă. Îl vedem în mașina unei femei care oprește să îl conducă, căci afară e frig. Pe de altă parte, drumul aduce cu sine o mutare sau mai precis o strămutare a lui Jon din frigul nopții de iarnă în teritoriul necunoscut al morții. Ieșit din mașina femeii, inevitabilul se produce: „Picioarele, însă, nu-l mai ascultă, se împiedică și cade pe burtă. Se sprijină în mâini și se ridică greu” (I, p. 124). Mai mult, Jon crede că:

S-a întâmplat un accident cu Vibeke pe drumul spre casă [...]. De fapt, din vina lui. Dacă n-ar fi fost ziua lui de naștere, nu s-ar fi întâmplat așa. Își promite în gând că, dacă totul iese bine până la urmă, nu va mai avea pretenția la nici o aniversare de acum încolo. N-are nevoie de cadouri. (I, p. 125).

en verden i bevegelse og utvikling, der det regionale og det globale hører sammen, en verden som en slik kjærlighet ikke føler seg truet av, men tvert imot søker utfordring og berikelse i”. Erik Østerud, „Entropismer i *Kjærlighet*”, în Hans Hauge, Kristin Ørjasæter (red.), *Åpninger: lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, prima ediție, Forlaget Oktober, Oslo, 2008. p. 44.

De aceea, pentru a se convinge că mama este aproape,

Pune urechea la pământ și ascultă. El cunoaște zgomotul mașinii oricât de departe ar fi. Închide ochii. Vede mașina în minte. Nici un accident n-a avut loc. Vede roțile ei mergând pe șine prin zăpadă. Este un tren. (*I*, p. 126).

Jon o înțelege pe Vibeke și o iartă când greșește, căutându-i scuze și fiind mereu alături de ea. Pentru Vibeke, însă, fiul ei de nouă ani e practic invizibil, un element aleatoriu. În drumul ei în viață, Jon este o prezență fugitivă, gândul la el nu zăbovește mult, preocuparea ei cea mai mare fiind modul în care e percepută de ceilalți bărbați din viața ei. În articolul „Blikket og språket, linjen og tyngden. Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetik”, criticul Kjell Ivar Skjerdingsstad menționează că: „[Jon o] vede pe Vibeke doar așa cum ar fi trebuit să fie. O imagine idealizată și dublu expusă evidențiată prin mișcarea sacadată, fotografică, a lui Jon sub forma clipirii lui constante”(trad.a)¹⁷.

Acolo se întâmplă acest dialog absurd între mamă și fiu, între ochii care clipesc și fulgii care cad.

¹⁷ „Men da ser heller ikke Jon Vibeke, han ser bare Vibeke slik hun skulle vært. Et idealisert og dobbelteksponert bilde tydeliggjort gjennom Jons fotografiske knipsing i form av hans stadige blunking”. Kjell Ivar Skjerdingsstad, „Blikket og språket, linjen og tyngden. Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetik”, în *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* [online], vol. 94, nr. 3, 2007, pp. 281-293, <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1500-1989-2007-03-05>, accesat în 3.08.2022. Într-adevăr, tema clipitului excesiv, prezentă de-a lungul întregului roman, este un adevărat element autosimilar. De la primele pagini aflăm că „Jon încearcă să nu clipească” (*I*, p. 5), că mama lui îi zice „Of, termină cu clipitul ăsta din ochi, Jon!” (*I*, p. 14), că în ciuda eforturilor „clipitul nu se lasă controlat” (*I*, p. 23), dar că își promite că „va termina și cu clipitul ăla” (*I*, p. 125).

Între idealizarea părinților și distanțarea de aceștia

„Știa că nu are voie să vorbească despre asta. Nimeni nu trebuia să afle nimic. Totul putea să se năruie, să explodeze și să se destrame apoi, toată familia, totul. Fiindcă nimeni nu știa cum stă treaba, nimeni [...]”
(Hanne Ørstavik, *Timpul necesar*)

Iubire pornește, după cum o menționează și Lisa Johansson Skjelbred în „Som om vi hadde noe å skjule – en psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks *Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*”, de la lipsa de comunicare între Jon și Vibeke¹⁸.

În relația dintre cei doi, distanța ocupă un rol central. Vibeke e reprezentanta unei lumi în care Jon nu se recunoaște, în timp ce ea nu e niciodată prezentă psihologic pentru el. Vibeke nu are o fundație pentru propria ei identitate tributară chiralității. Ea acoperă golul identitar printr-un limbaj clișeu. Deoarece limbajul nu este conectat la sine, Vibeke nu simte nicio semnificație reală a existenței, ci acoperă această lipsă evadând în lumea romanului sau creându-și propriile imagini fantastice. Între Jon și Vibeke nu există de fapt o comunicare reală. Per Thomas Anderssen remarcă, de altfel, în *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*, faptul că scriitoarea este recunoscută pentru descrierile de personaje, de familii care, deși locuiesc împreună, nu știu nimic unii despre alții, nu reușesc să comunice prin cuvinte¹⁹. Indiferența lui Vibeke se manifestă în

¹⁸ „Analysen av *Kjærlighet* tar utgangspunkt i den manglende kommunikasjonen mellom Jon og Vibeke”. Lisa Johansson Skjelbred, „Som om vi hadde noe å skjule – en psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks *Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*”, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitets forlaget, Oslo, 2007, p. 42, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26569/Skjelbred_MASTER_OPPGAVENORDISKLITTERATUR.pdf?sequence=1&isAllowed=y, accesat în 22.06. 2022.

¹⁹ Per Thomas Andersen, *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*, p. 109.

Jon drept fantezie despre tortură și invazii amenințătoare care ar putea compensa durerea. Sunetul ritmic al trenului în combinație cu sunetul inimii ar putea fi interpretat ca o linie de legătură cu mama. În moarte, Jon ajunge să experimenteze contactul cu o figură maternă.

Tema comunicării deficiente se observă nu doar în *Iubire*, ci și în *Timpul necesar*. Incapacitatea lui Signe de a comunica prin cuvinte este prezentă în întregul text.

Și în acest roman acțiunea este plasată iarna: „Mai erau patru zile până la Crăciun” (TN, p. 5). Dacă în *Iubire* secvențele prezentând viziunea personajelor principale erau intercalate, astfel încât să avem pe de o parte, perspectiva lui Vibeke și imediat perspectiva lui Jon, în *Timpul necesar* întâlnim trei părți, construite progresiv și circular în jurul copilăriei lui Signe, al trecutului.

În prima parte a romanului, Signe, Einar și fiica lor de patru ani, Ellen, se mută din oraș, la țară. Acțiunile lui Signe sunt uneori impulsive, femeia face gesturi de care nu e mereu conștientă și care îi cauzează probleme, cum ar fi episodul în care se tunde fără vreun motiv plauzibil.

Îmi tăiasem părul în una din zilele când totul era un vălmășag. Nu avusesem niciun motiv, fusese doar un tremur, un impuls nervos, mâna care a luat mașina de tuns a lui Einar, a apăsato pe frunte și-a pornit cu ea în sus, tăind tot părul din cale. (TN, p. 7)

Confruntarea trecutului se remarcă inițial prin refuzul de a o vizita pe mamă, de Crăciun. Refuzul nu exprimă doar distanțarea de părinți, ci presupune de asemenea o apropiere de propria familie. Când refuză să o viziteze pe mama ei, Signe alege de fapt să petreacă Crăciunul alături de Einar și Ellen. Mai mult de atât, faptul de a petrece Crăciunul cu soțul și fiica ei, reprezintă pentru Signe un moment de cotitură, de formare a propriei identități. Doar la distanță de proprii părinți reușește să fie ea însăși: „Îmi dăduse o cu totul altă impresie despre Crăciun; trei zile albe și libere, deschise pentru orice. Era o senzație reală, da, senzația că aveam

într-adevăr de ales, că puteam decide independent de mama și tata” (TN, p. 39)²⁰.

Aflăm mai multe despre primii ani de viață ai lui Signe, când ea are treisprezece ani, din partea a doua a romanului, iar acțiunea se petrece în nordul Norvegiei, în Finnmark. Ca în *Iubire*, un element autosimilar al primilor ani de viață este aici figura mamei indiferente, absente, prezentă fizic, dar cu gândul aiurea. Signe trăiește sub amenințarea că mama ei o va părăsi, fie pentru că vrea să obțină mai multă atenție și să ducă o viață mai confortabilă, fie că va pieri în urma violenței tatălui: „Se temea că poate mama e acolo înăuntru, moartă” (TN, p. 162), căci în mașină, pe drum spre casă, printre puținele vorbe pe care le zice mama, avem: „*Nu da*” (TN, p. 176, în italic în text), „*Nu mai da în mine!*” (*Ibidem*).

Tatăl lui Signe este pe de o parte un creștin, dar, pe de altă parte, un bărbat de o furie necontrolată, care bea și își lovește familia. O figură duală. El lucrează ca asistent medical și are grijă de pacienți. Prezența motivelor religioase are un rol important în roman, subliniind imaginea de om bun pe care tatăl lui Signe o are despre sine și viziunea lui asupra familiei. Fiind el însuși o figură duală, acesta nu își poate vedea copiii altfel decât în alb sau negru, iar acțiunile lui reflectă întocmai această stare de spirit. Când fiica urmează într-un totu cerințele tatălui, este percepută drept un copil bun, iar când refuză, parcă nici nu mai există pentru el. Tatăl o ucide așadar simbolic, metaforic, de fiecare dată când iese din cuvântul lui. Signe există doar în lumea în care este un copil bun, un copil ascultător, un copil sub semnul tatălui.

Ea era Signe, voia ca ei să știe că ea e Signe, că e bună și cuminte, că e fata pe care o cunoșteau și pe care o iubeau atât de mult. Da era ca și cum era

²⁰ Signe își acuză tatăl, caracterizându-l drept o persoană de care atât ea, cât și fratele ei se temeau în copilărie. Ce este surprinzător, este că tatăl nu percepe trecutul la fel. Lui „i s-ar fi părut ciudat ca fratelui meu să-i fi fost frică, ca și cum nu credea asta, nu în mod real. În mintea lui, nouă nu ne-a fost niciodată frică. De nimic.” (TN, p. 28).

deja prea târziu, l-a privit pe tată și și-a dat seama că lacrimile încep să-i curgă pe obraz. L-a privit adânc în ochi, dar privirea lui a rămas la fel. (TN, p. 82).

Spre deosebire de tatăl ei, mama lui Signe este caracterizată de o distanțare în relația cu aceasta. Lucrează „într-un birou de consultanță cu facilități pedagogice de restructurare în mediul de afaceri” (TN, p. 35) și, în mod paradoxal, deși se ocupă de cazuri în care o mamă poate fi privată de custodia celor doi copii ai săi, nici ea nu se dovedește a fi capabilă de a avea grijă de propriii copii. Pentru mamă, Crăciunul „era o imagine fixă [...], o fotografie, și dacă noi nu eram acolo, o parte din acea imagine ar fi lipsit și ziua ar fi fost compromisă. Dar pentru ea nu noi, ci imaginea asta era importantă” (TN, pp. 17-18). Însă îi zice lui Signe: „să nu crezi că nu încerc deloc” (TN, p. 181). Mama ei încearcă, doar că frica o paralizează. Christine Hamm compară în „Tåreperse eller språkkritikk? Hanne Ørstavik og den ukjente kvinnens melodrama” romanul lui Ørstavik *Timpul necesar* cu romanele Amaliei Skram²¹. Criticul susține că ambele texte înfățișează tinere femei melodramatice și că aceste romane indică trecerea femeilor de la dependență la independență. Mai mult, Hamm precizează că tăcerea mamei și alegerea ei de a nu divulga secretul abuzului este preluată de fiică, acesta fiind motivul pentru care Signe nu comunică.

Amenințarea de a-și pierde mama se intensifică pe tot parcursul textului. Apare mai întâi sub formă de aluzie, ca atunci când mama este descrisă cu spatele la Signe în timp ce se uită pe fereastră, iar ulterior, sub formă de acțiuni explicite, ca în episodul când mama dispare de la petrecerea de Crăciun: „S-a întors, am auzit-o deschizând ușa, m-am grăbit după ea și-am văzut-o ieșind. A lăsat ușa deschisă în urma ei, a coborât scările și-a luat-o departe pe cărare” (TN, p. 42).

²¹ Vezi Christine Hamm, „Tåreperse eller språkkritikk? Hanne Ørstavik og den ukjente kvinnens melodrama”, în *Vagant*, nr. 3, 2002, pp. 41-47.

Frica de o pierde, o face pe Signe să devină mama propriei mame. Signe încearcă să o facă să fie fericită și să nu își părăsească familia. Aflăm din roman că mama a încercat să evadeze din chinul căsniciei de mai multe ori, fără reușită: „luase autobuzul și plecase, dar nu reușise, așa că tata mersese s-o ia de la aeroport” (TN, p. 131).

Indiferența mamei este redată în secvențe precum scena de pe munte. După o ceartă urâtă cu soțul, mama nu reușește să revină cu mintea în prezent. Privirea îi rățăcește, este goală, de parcă cearta, violența ar fi dus la o ucidere a sinelui. Astfel, fața ei „era goală și privirea i se fixa în ceva ce Signe nu putea să vadă” (TN, p. 108), „Apoi a privit-o pe Signe, însă privirea ei era goală” (TN, p. 109).

Signe își descrie mama ca fiind tăcută cu propria familie și vorbăreață în afara casei. Un exemplu este scena din biserică. Dacă în familie, mama „nu a vrut să răspundă” (TN, p. 53) sau „nu zicea nimic” (TN, p. 64), la biserică o vedem stând „împreună cu o femeie cu părul lung și roșcat și cercei mari în urechi [...] Vorbeau încet și se uitau doar una la cealaltă [...]” (TN, p. 67).

De altfel, tăcerea în familie și ușurința cu care comunică în afara ei sunt ceea ce îi reproșează și soțul: „Nu sunt destul de bun pentru tine, niciodată n-am fost destul de bun pentru tine, casa asta n-a fost destul pentru tine. Dar în lume te descurci perfect, în lume îți merge foarte bine, acolo vorbești și pui ordine în lucruri și organizezi tot”²² (TN, p. 158).

În familie, mama ei își exprimă rareori propriile nevoi verbal, pentru că, după cum îi explică lui Signe, tatăl are un soi de ciclu, care-l face să renunțe „cel mai repede dacă ea nu zicea nimic” (TN, p. 106). Însă dorința de a pleca, de a nu mai fi o pacoste pentru familie este răspicat exprimată când spune „poate ar fi mai bine să plec altundeva, din moment ce sunt o asemenea corvoadă” (TN, p. 134). Dorința de a se detașa

²² Mai multe despre aceste secvențe în Lisa Johansson Skjelbred, „Som om vi hadde noe å skjule – en psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks *Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*”.

de familie, de a da uitării trecutul este atât de puternică, încât Signe stabilește alte tradiții de Crăciun, tocmai pentru ca nimeni să nu rememoreze anii trecuți.

În *Timpul necesar*, mama este maltratată, dar nimeni din familie nu vorbește despre asta. Ca adult, Signe decide să spargă tiparul abuzurilor și al nedreptății, punând în cuvinte experiențele traumatizante pe care le-a trăit în copilărie. Părinții ei, în schimb, doresc să întrețină fațada și pretind că nu s-a întâmplat nimic greșit. Era ca și cum „amândoi și-ar fi folosit întreaga putere ca să ascundă tot. Ca și cum nu continuam cu toții să ascundem totul în exact acest moment și nu ne prefăceam că totul e bine și mereu a fost așa” (TN, p. 30).

Atât Jon din *Iubire*, cât și Signe din *Timpul necesar* trăiesc viața de familie ca pe o zonă de război. Signe asistă la scene crunte de violență, la care mintea ei nu reușește să facă față: „Tata era deasupra ei. Cu spatele bronzat, o strângea pe mama de gât, era roșie la față. [...] Tata nu i-a dat drumul, părea că-și pierduse mințile.” (TN, p. 186)

O altă secvență traumatizantă pentru copii este masa de Crăciun, când cei doi se luptă din nou, sub privirile lui Signe și ale fratelui ei:

Mama și-a eliberat una din mâini, a reușit să ajungă la farfuria ei, pe care a ridicat-o și a lovit-o de capul tatei, s-a spart în două și a căzut la podea, toată supa s-a scurs pe el. Tata nu i-a dat drumul, ci a prins-o de ambele brațe, trăgând-o mai aproape, ca și cum voia s-o muște. Totul s-a derulat atât de repede. Mama și-a eliberat cealaltă mână. A luat una din cutiile cu prăjituri și a dat cu ea în capul tatei. Prăjiturile s-au prăvălit pe podea, căzând în balta de supă de pe jos, tata o ținea încă pe mama, care încerca să se elibereze, călcau pe prăjituri și ele se fărâmițau sub picioarele lor. (TN, p. 197)

Mama lui Signe, descrisă în trecut ca slabă și tăcută, apare ca fiind atât puternică, cât și pretențioasă în planul prezent, nemaiacceptând injuriile fostului soț, în timp ce tatăl, înfometat de putere și brutal, este portretizat în planul prezent ca fiind partea slabă, moale a relației. Părinții au, astfel, roluri inversate.

Centrate pe intruziuni și neliniarități, dedublări și sublimări, raporturile intergeneraționale la Hanne Ørstavik se prezintă ca reflectări pervertite în oglindă, făcând obiectul unui permanent proces de introspecție și evadare din prezent. Obsesia trecutului și forța modelatoare a prezentului sunt elemente care se regăsesc și în fractalul relațiilor familiale din opera scriitoarei suedeze Linda Boström Knausgård, despre care voi vorbi în următorul capitol.

Bibliografie

Cărți

- Andersen, Per Thomas, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo, 2001.
- Andersen, Per Thomas, *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*, Universitetsforlaget, Oslo, 2003.
- Hamm, Christine; Sejersted, Jørgen Magnus; Waage, Lars Rune (red.), *Tekster på tvers: queer- inspirerte lesninger*, Tapir akademisk forlag, Trondheim, 2008.
- Hauge, Hans; Ørjasæter, Kristin, *Åpninger: lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, prima ediție, Forlaget Oktober, Oslo, 2008.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019.
- Michelsen, Per Arne; Røskeland, Marianne, *Nye forklaringer: lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen, 2004.
- Norheim, Marta, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Det Norske Samlaget, Oslo, 2007.
- Ørstavik, Hanne, *Iubire*, traducere din limba norvegiană de Aurora Kanbar și Erling Schøller, Univers, București, 2012.
- Ørstavik, Hanne, *Timpul necesar*, traducere din limba norvegiană de Ovio Olaru, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019.
- Skei, Hans H.; Vannebo, Einar (red.), *Norsk litterær årbok*, Samlaget, Oslo, 1999.

Articole

- Engelstad, Irene, „Den hvite damen og den hvite smerten. Hanne Ørstaviks roman *Kjærlighet*”, în Haarberg, Jon; Rønning, Anne Birgitte (red.), *Kjærlighetens institusjoner. Festskrift til Irene Iversen*, Unipax, Oslo, 2022, pp. 171-183.
- Hamm, Christine, „Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik”, în Michelsen, Per Arne; Røskeland, Marianne (red.) *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen, 2004, pp. 138-148.
- Hamm, Christine, „Tåreperse eller språkkritikk? Hanne Ørstavik og den ukjente kvinnens melodrama”, în *Vagant*, nr. 3, 2002, pp. 41-47.
- Johannson Skjelbred, Lisa, „Som om vi hadde noe å skjule – en psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*, *Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar*”, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetsforlaget, Oslo,

- 2007, p. 42, [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26569/SkjelbredMASTER OPPGAVENORDISKLITTERATUR.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26569/SkjelbredMASTER%20OPPGAVER%20DISKLITTERATUR.pdf?sequence=1&isAllowed=y), accesat în 22.06.2022.
- Kvalvaag, Hilde, „Krisen i moderskapet”, în *Hubro*, nr. 2, 2007, pp. 23-25.
- Østerud, Erik, „Entropismer i *Kjærlighet*”, în Hans Hauge, Kristin Ørjasæter (red.), *Åpninger: lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, prima ediție, Forlaget Oktober, Oslo, 2008, pp. 41-59.
- Van der Poll, Suze, „Maskeblomstfamilien: en hybrid?”, în Hamm, Christine; Sejersted, Jørgen Magnus; Waage, Lars Rune (red.), *Tekster på tvers: queerinspirerte lesninger*, Tapir akademisk forlag, Trondheim, 2008, pp. 297-307.

Surse digitale

- Fallan Sørensen, Linne, „Å være mor i moderlandet: moderskapsdiskurser i Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* (2000) og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000)”, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetsforlaget, Oslo, 2007, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26076/MasterxLinexFallanxSxrensenx2xx2x.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, accesat în 10.12.2022.
- Hverven, Tom Egil, „Kjære familie, det finnes ingen familie. Om foreldre og barn i norsk litteratur på 1990-tallet”, *Å lese etter familien. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet. Essays*, în *Vagant*, nr. 1, 1998, pp. 55-96, <https://www.vinduet.no/essayistikk/kjaere-familie-det-finnes-ingen-familie-av-tom-egil-hverven/>, accesat în 24.03.2022.
- Langås, Unni, „Nærhed på afstand hos Hanne Ørstavik”, *The History of Nordic Women's Literature*, 10 noiembrie 2014, <https://nordicwomensliterature.net/da/2014/11/10/naerhed-paa-afstand-hos-hanne-oerstavik/>, accesat în 10.12.2022.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar, „Blikket og språket, linjen og tyngden. Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetik”, *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* [online], vol. 94, nr. 3, 2007, pp. 281-293, <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1500-1989-2007-03-05>, accesat în 3.08.2022.

LINDA BOSTRÖM KNAUSGÅRD

Linda Boström Knausgård, scriitoare și poetă suedeză, s-a născut la 15 octombrie 1972 și a debutat în 1998 cu colecția *Gör mig behaglig för såret* [Alină-mi rănilor!], urmată în 2011 de culegerea de nuvele *Grand Mal*.

Recunoașterea pe piața de carte națională și internațională îi vine odată cu publicarea în 2013 a romanului *Helioskatastrofen* [Dezastrul Helios], considerat o adevărată capodoperă, pentru care primește premiul *Mare-Kandre*. Deși scurt ca număr de pagini, romanul face trimiteri către mitologia greacă și descrie într-un limbaj poetic relațiile de familie, cum ar fi durerea după pierderea tatălui și lupta cu propriii demoni¹.

Trei ani mai târziu, în 2016, scrie *Bine ai venit în America!*, text tradus în peste zece limbi străine, de un simț poetic aparte, pentru care autoarea a fost nominalizată pentru prestigiosul premiu *August*. *Bine ai venit în America!* prezintă povestea unei familii marcate de traumă, de lipsa de comunicare, de tăcere. Mamă, fiică și fiu tânjesc după o relație de familie frumoasă, dar trăiesc departe unul de altul, la distanță emoțională de celălalt.

Al treilea roman al Lindei Boström Knausgård, *Copil de octombrie*, apărut în 2019, a fost foarte bine primit de critici și cititori și nominalizat la premiul pentru roman acordat de *Radioul Suedez*. Pornind de la un eveniment autobiografic, textul prezintă munca asiduă de recuperare a memoriei în urma unui tratament cu electroșocuri dintr-un sanatoriu denumit „fabrică” și lupta cu durerea provocată de divorț, de îndepărtarea de familie, de amintirile vagi cu copiii sau de provocările vieții de autor bipolar.

¹ Vezi https://oktober.no/Linda_Bostrom-Knausgard, accesat în 13.04.2022.

Tăcerea nu e mereu de aur, așa cum ne învață proverbele. Dimpotrivă, tăcerea este la Linda Boström Knausgård o exprimare a depresiei, a vinovăției, a singurătății, un element autosimilar în fractalul copilăriei, legat intrinsec de metafora luminii, a abuzului fizic și emoțional, a figurii părintelui absent, în texte care sunt, după cum o spune și fostul ei soț, „senzațional de bune”¹.

Mama-tăcerea dintâi

Romanul *Bine ai venit în America!*, pe care l-am tradus în limba română și care a apărut la editura Pandora M în 2020, spune povestea lui Ellen, o tânără de unsprezece ani, care refuză să vorbească. Adam Dalva a numit romanul „o piesă de cameră”, iar această comparație este una reușită, căci apartamentul prezentat în roman reprezintă scena pe care se desfășoară dramele cotidiene². Rușinea, amintirile traumatice și abuzul emoțional la care este supusă de către frate și tată, au un impact devastator asupra copilei, încât trecerea la adolescență, la maturitate, este mediată de melancolie, depresie și tăcere. Câmpul lexical ales de scriitoare, centrat pe repetarea anumitor substantive, respectiv pe importanța acordată verbelor de genul „a ocupa”, „a vorbi” sau „a înceta”, scoate în evidență limbajul poetic al romanului și conturează tabloul fractal al

¹ Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București 2019, p. 988.

În acest capitol, volumul șase va fi citat (LM, vol 6, p.), Linda Boström Knausgård, *Bine ai venit în America!*, traducere din suedeză de Roxana-Ema Dreve, Pandora M, București, 2020 va fi citat (BA, p.), iar Linda Boström Knausgård, *Copil de octombrie*, traducere din suedeză de Roxana-Ema Dreve, Pandora M, București, 2023 va fi citat (CO, p.).

² Deborah Bragan-Turner, „A Family Drama Unfolds in Silence in Linda Boström Knausgård’s *Welcome to America*”, 26 septembrie 2019, <https://wordswithoutborders.org/book-reviews/family-drama-unfolds-in-silence-linda-bostrom-knausgard-welcome-to-america/>, accesat în 13.08.2022.

necuvintelor. Prima propoziție din roman anunță lupta care se duce în sufletul lui Ellen: „A trecut mult timp de când am încetat să vorbesc” (BA, p.5). Ulterior, aflăm motivele care au dus la tăcere și îi deslușim caracteristicile: „Am încetat să vorbesc când maturizarea a început să ocupe prea mult loc înăuntrul meu” (BA, p.7).

Experiențele din primii ani de viață duc la evitarea celorlalți și devin esențiale pentru crearea propriei identități, cu focus pe absență, vină sau teamă. Pentru Ellen, tăcerea reprezintă nu doar o stare de revoltă, ci și un sentiment de vinovăție, de rușine. După cum o afirmă și Marcela Matos și José Pinto-Gouveia:

[...] cercetările recente au descoperit că amintirile rușinoase din copilărie și adolescență, care funcționează ca amintiri traumatice și devin esențiale pentru identitatea personală și pentru povestea vieții, au fost asociate cu sentimente de rușine la vârsta adultă, moderând impactul rușinii asupra depresiei (trad.a)³.

Elementele autosimilare în structura fractală a relațiilor familiale din opera Lindei Boström Knausgård, tăcerea și rușinea, au numeroase valențe și rămân în roman ca un filtru al imaginii celuiilalt, ca balanță între ieșirea din trecut și cufundarea în prezent. Deși fascinația pentru tăcere se regăsește diseminată în aproape toate paragrafele din text, aceasta nu este înăscută, ci reprezintă ceea ce a câștigat Ellen în urma luptei cu sine însăși și cu ceilalți. Prima valență așadar a tăcerii este de a fi expresia unui triumf. Un triumf al fiicei împotriva mamei, al copilului împotriva părintelui. Postulatul triumfului, luat ca ritual de trecere spre maturitate,

³ „[...] research has found that shame memories from childhood and adolescence, which operate as traumatic memories and become central to personal identity and life story, were associated with shame feelings in adulthood and moderated the impact of shame on depression”. Marcela Matos, José Pinto-Gouveia, „Shamed by a Parent or by Others: The Role of Attachment in Shame Memories Relation to Depression”, în *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, nr. 14, 2014, p. 221, <https://www.ijpsy.com/volumen14/num2/385/shamed-by-a-parent-or-by-other-s-the-role-EN.pdf>, accesat în 6.07.2022.

transpare din interacțiunea dintre mamă și fiică, prin îndepărtarea lui Ellen de părinte, expresie nu doar a emancipării, ci și a revoltei:

Uneori mi-e frică să nu vorbesc în somn. O să mă audă vorbind și vorbele o să fie folosite împotriva mea. Parcă văd chipul triumfător al mamei. Nu ar fi bine. (BA, p. 15)

Poate nu reușesc să scap de mama pe cât aş vrea. E prea mare, prea veselă, prea puternică. Dar încerc. (BA, p. 13)

Memoria lui Ellen se hrănește cu scene din realitate, dar nu se limitează la ele. Acest potențial mnemonic devine fundalul narațiunii. Rememorând evenimentele, fata le re trăiește, aranjându-le într-o ordine aleatorie. O vede când gătind – „îi văd diamantul inelului plin de aluat” (BA, p. 13) –, când criticând-o – „Ochii ei mă biciuiau” (BA, p. 14).

În ciuda schimbării atât de radicale de comportament, raportul de puteri dintre membrii familiei nu pare a fi întotdeauna afectat de aceste disensiuni, căci: „[t]ăcerea nu face nicio diferență. Să nu cumva să crezi altceva! Să nu crezi că soarele o să răsară dimineața, de astfel de lucruri nu poți fi sigur” (BA, p. 6).

Când refuză să vorbească cu mama ei, Ellen refuză să comunice verbal cu aceasta, refuză să îi accepte optimismul, bucuria, lumina. Lupta pe care o duce nu este una ușoară, ci reprezintă un act asumat, gândit, programat. Amintim în acest sens scena în care mama, somnambulă, răscolește dulapul în căutarea unor saci de dormit. Foarte aproape de a ceda revoltei și de a-i spune unde sunt sacii, Ellen își simte inima bătând puternic de pericolul cuvintelor aproape rostite: „Cuvintele îmi stăteau pregătite, gata să fie expulzate. Trebuia doar să deschid gura și ar fi năvălit afară” (BA, p. 57). Atunci când raționalitatea reprezintă criteriul suprem de acțiune, nu rămâne loc pentru sentimente. Totuși, intoleranța la vorbire nu se manifestă ca intoleranță la afecțiune, la iubire. Mamă și fiică își înțeleg reciproc nevoile, cum ar fi dorința de distanțare: „[c]arnețelul e un fel de consimțământ. Un semn că îmi accepta tăcerea. Că mă

lăsa în pace” (BA, p. 6) și de aceea în momentele dificile, Ellen are nevoie de atingerea mamei: „Acum nu-mi doream altceva decât s-o ating cu vocea” (BA, p. 57).

Deși declară răspicat, „Aproape tot s-a petrecut în viața reală [...] Dar nu e autobiografie” (trad.a)⁴, Linda Boström Knausgård s-a inspirat cu siguranță din propria viață, elemente reale din existența scriitoarei apărând la intervale regulate în roman. Asemenea mamei lui Ellen din *Bine ai venit în America!*, Ingrid Boström a fost o cunoscută scriitoare și actriță suedeză, calitățile și defectele ei, redată de Linda în diferite interviuri, fiind în mare parte similare cu figura maternă din romanul mai sus menționat⁵.

Elementele de autobiografie nu trebuie însă asimilate secvențelor cu trimiteri autoficționale. Astfel, chiar dacă scriitoarea se folosește de trecut, aceste elemente sunt descrise printr-o grilă ficțională și reinterpretate dând naștere unor fragmente similare, iterative, omotetice. Cititorul trebuie să fie foarte perspicace și să diferențieze între sursele biografice și cele ficționale, fără a presupune că ele se află într-o stare de interdependență. Scriitoarea afirmă deseori că textele ei nu sunt autobiografii, ci relatări ale unor evenimente care se pot întâmpla în viața reală. Prezența unui tată abuziv, a unei mame absente, a unui copil timorat și neînțeles nu este doar povestea scriitoarei Linda Boström Knausgård, ci glasul celor deznădăduiți, celor pierduți, celor fără de putere, înfricoșați, nevăzuți. În romanul *Bine ai venit în America!*, conflictul între generații este vizibil, relația mamă-fiică fiind una problematică. Nu de puține ori Ellen afirmă:

⁴ „Almost everything in it happened in real life,” she says. „But it’s not autobiography.” Lisa Abend, „‘I Don’t Want Them to Think They Know Me’: Linda Boström Knausgård Asserts Herself With *Welcome to America*”, în *Vanity Fair*, 4 septembrie 2019, <https://www.vanityfair.com/style/2019/09/linda-bostrom-knausgaard-welcome-to-america>, accesat în 25.03.2022.

⁵ Spre exemplu, mama scriitoarei era pasionată de teatru și aproape în fiecare seară mergeau să vadă o piesă. Adam Dalva, „A Chamber Novel: Knausgard's *Welcome to America*”, în *The Publishers weekly*, vol. 266, nr. 28, 2019, p. 49.

Aș fi putut vorbi despre mama. Dar am tăcut. Nu voiam să am zâmbetul ei ostentativ. Coafura ei perfectă. Dorința ei să devin o fată frumoasă. Pentru ea, frumusețea era ceva deosebit. O trăsătură importantă pe care trebuia s-o cultivi, ca pe o floare. (BA, pp. 7-8).

În pofida disputelor și a înstrăinării între fiică și mamă, se observă admirația lui Ellen pentru părinte:

Era cheală și avea niște cioburi de sticlă lipite de sprâncene. Își pierduse torța. Mi-a plăcut la nebunie. Cum arăta. Întreaga ei ființă dezlănțuită strălucind pe scenă. Bine ai venit în America! Bine ai venit în America!". (BA, p. 9).

Acceptarea mamei nu poate fi realizată decât prin munca acesteia, consecința evidentă fiind aceea că maternitatea și feminitatea sunt în strâns raport în roman. Nu există în fond nicio acțiune perfect compatibilă între cele două protagoniste, ci doar afinități de ordin tematic. Când povestește despre mama ei, Colette spune: „un scriitor, dacă existența lui se prelungește, se îndreaptă în cele din urmă către trecutul său, pentru a-l blestema sau pentru a-i servi drept delectare”⁶ (trad. n.), explicând astfel revenirea asupra figurii materne, ca subiect narativ. Privit din această perspectivă, romanul se vrea o confesiune depresivă a luptei dintre eu și celălalt, având ca punct central aprecierile depreciative ale mamei și nevoia de autenticitate a fiicei. Revenirea către trecut se realizează prin dihotomii. Deși exclamă „Și mie îmi plăcea mai puțin de ea” (BA, p. 11), observăm o luptă nescrisă de putere între mamă și fiică. Amândouă ambițioase, amândouă statornice în deciziile lor, dar totodată amândouă diferite. Ellen se întreabă așadar:

⁶ „[...] un écrivain, si son existence se prolonge, se tourne pour finir vers son passé, pour le maudire ou bien pour s'en délecter”. Sidonie-Gabrielle Colette, *La Maison de Claudine*, Hachette, Paris, 1985, p. 4.

Stăteam fiecare pe partea noastră de șanț și măsuram distanța dintre noi sau poate ne măsuram una pe cealaltă? Care dintre noi era cea puternică? Care era cea slabă? Care dintre noi avea să se târască spre cealaltă în miez de noapte, întinzându-și plângând brațul, ca să fie îmbrățișată? (*Ibidem*)

pentru a continua:

Poate că ne-am măsurat dintotdeauna una pe alta. Poate întrebarea despre care e mai puternică și care e mai slabă era deja acolo de la început? (*BA*, p. 12).

Figura mamei însă, nu e tributară unei singure tipologii comportamentale. Dacă la începutul romanului primează cu precădere discrepanța dintre discursul arogant al acesteia și aspectul supus al fiicei, în următoarele pagini mama devine figură de nădejde, prețioasă, din primii ani de viață. Acum e descrisă mai ales cu adjective ce țin de aspectul exterior (păr, gură, alură) și de pozitivitatea transmisă. Avem astfel chipul ei luminos, în contrast cu întunericul care acaparează destinul fiicei: „Părul des și blond al mamei, gura ei largă cu buze pline, râsul ei. Atât de melodios, atât de dezinvolt. O atât de mare bucurie!” (*BA*, p. 21).

Trupul ei este „cald și greoi” (*BA*, p. 16), respirația îi este „adâncă” (*BA*, p. 16). Mama pare să dețină toate calitățile care îi lipsesc fiicei. O regăsim pe mamă vorbind, discutând, socializând, în contrast cu tăcerea asumată a fiicei:

Înainte fusesem mândră de mama. Mai frumoasă ca oricare altă mamă de la ședințele cu părinții. Discuta cu profesoara și cu ceilalți părinți. Făcea mereu impresie. Nimeni nu-i putea ține piept. (*BA*, p. 24).

Și în toată această bătlie nescrisă dintre cuvinte și tăcere, dintre aparențe și esență, dintre indiferență și afecțiune, o vedem pe Ellen iubind-o și protejând-o pe mama ei: „Mi-era întotdeauna dor de ea. De mâinile ei, de grija ei, mi-era dor să ne întoarcem de la teatru în întunericul nopții cu bicicletele pe trotuar” (*BA*, p. 18) sau spunând „Când

mama plângea se prăbușea lumea, iar plânsul era tot ce ne înconjură”. (BA, p. 18)

Pornind de la principiile lui Freud, Julia Kristeva identifică, după cum o menționează și Kelly Oliver în articolul „Julia Kristeva’s Maternal Passions”⁷ două faze ale dezvoltării feminine. Dintre ele, prima etapă oedipiană este reprezentată prin atașamentul față de mamă care duce atât la o identificare cu mama, cât și la o tânjire după iubirea ei. Obsesia pentru mamă, efortul de pliere și de identificare cu aceasta transpare în tot romanul: Ellen se duce în dormitorul mamei și îi ascultă respirația, se ghemuiește lângă ea, fiindcă vrea să o simtă aproape, ca atunci când era mică, își aduce aminte cum dormea pe genunchii mamei, cum mama o așeza pe canapeaua din cabina actorilor, după vreunul din spectacolele ei: „Cât de bine era s-o îmbrățișez când eram mică!” (BA, p. 13), „Dacă ar trebui să aleg între ea și mine, nu aș alege-o pe ea?” (BA, p. 5), „Mama era totul pentru mine. Fără ea nu puteam trăi. O știam” (BA, p. 35)

În universul traumatizant al copilăriei, pe fondul relațiilor nepotrivite dintre tată, frate și Ellen, figura mamei pare a fi un simbol al eliberării, al identității. Singurătatea lui Ellen, tăcerea ei presupune o neliniște crescândă provocată de contrastul relațiilor familiale – practic vorbim despre o ieșire din lumea copilăriei.

Pe de o parte o avem pe mamă care ia

[...] tot răul și-l făcea să dispară. Era ca o vrăjitoare care se juca cu lumina pe ziduri, se strecura printre circumvoluțiunile creierului meu, coborând până spre stomac, unde se instalase prima oară răul. Îmi mângâia sufletul, eliberându-mă. (BA, p. 36).

Pe de altă parte îl avem pe tată, însăși sursa înstrăinării și alienării copilei, de care Ellen fuge. Astfel, a doua etapă enunțată de Kristeva, care

⁷ Oliver Kelly, „Julia Kristeva’s Maternal Passions”, *Journal of French and Francophone Philosophy. Revue de la philosophie française et de langue française*, vol XVIII, nr. 1, 2008-2010, p. 1.

transferă polul de greutate dinspre dragostea față de mamă către dragostea față de tată, nu este redată în romanul *Bine ai venit în America!* cu certitudinea dependenței impenetrabile, ci se exprimă mai ales printr-o retragere în sine, printr-o revoltă față de familie, față de comunitate. Ellen pare să fie o umbră în propria existență.

Astfel, deși fiica își iubește mama și mama îi ia nu de puține ori apărarea, exista și anumite episoade tensionate între cele două. Ca atunci când „Mama râdea de frica mea de tunete” (BA, p. 21), când îi spune „Ești doar un copil” (BA, p. 24). Mama ajunge să-și confrunte problemele de căsnicie devenind uneori opusul a ceea ce este mama „ideală”, blândă.

Înstrăinarea față de tată sau de mamă are la bază înstrăinarea față de sine. Ellen nu își este sieși prietenă. Raportul liniar, genealogic, cronologic părinte-copil este înlocuit de un raport rizomatic, complex, autosimilar, în care însingurarea, marginalizarea, tăcerea copilei devin metafore ale devenirii: „Odată cu vorbitul a plecat și lumina” (BA, p. 12). Vorbim astfel de o dualitate a identității, în accepțiunea lui Heidegger, despre o mijlocire a eului cu sine nu doar spațial, ci și temporal. Astfel Ellen consideră că „o micșoram” (BA, p. 25) cu tăcerea și își zice:

Poate că ar trebui să mă reapuc să vorbesc ca să nu dispară. (*Ibidem*)

Tot ce puteam să fac era să o privesc pe mama, iar și iar. Să-i urmăresc transformarea de la început la sfârșit. (BA, p. 27)

Fericirea ei era cea mai importantă. Aș fi putut să fac mai mult. Aș fi putut vorbi cu ea. (BA, p. 34).

Tăcerea fiicei, emblemă a raportului identitate-alteritate, periclitează pozitivitatea universului familial, provocând o criză de identitate, căci nu declanșează doar îndepărtarea de mamă, ci îndepărtarea mamei în sine, dispariția ei simbolică, în lumină.

În „Lumina ca metaforă a spiritului”, Nicolae Iuga vorbește despre diversele accepțiuni ale luminii: ca Epifanie, ca expresie a infinitului însuși, ca expansiune a Divinului în lume, ca manifestare a libertății umane sau ca percepere a Ființei. În spatele metaforei luminii din romanul *Bine ai venit în America!* se regăsește în primă instanță această pătrundere a divinului în viața reală, lumina fiind percepută ca epifanie a lui Dumnezeu, după cum o precizează și Iuga:

Dumnezeu a fost gândit de obicei la modul ostensiv, prin epifaniile Sale, prin irumperea sacrului în profan, adică prin manifestările Sale în cuprinsul naturii fizice, manifestări care pot fi considerate, într-un fel, metafore ale lui Dumnezeu⁸.

Însă lumina este redată și ca expansiune a divinității în lume. Mama lui Ellen afirmă adesea: „Suntem o familie a luminii” (BA, p. 12) sau „Eram o familie a luminii. O familie a luminii” (BA, p. 110), vrând să spună adică o familie a lui Dumnezeu, sub protecția Lui, însă Ellen, captivă a tăcerii și a întunericului se întreabă: „Care lumină?” (BA, p. 12) și remarcă „când încercam să desfac firul vieții nu vedeam nimic.” (BA, p. 99).

De altfel Ellen este deseori plasată într-o cameră întunecată, în umbra mamei, în umbra tatălui, în umbra fratelui, în umbra vieții. Prin substantive precum „beznă”, „întuneric”, „lampă”, ni se prezintă semi-obscuritatea în care locuiește tânăra de unsprezece ani: „E beznă în cameră. Nu aprind lampa” (BA, p. 15), „Ochii se obișnuiau, iar întunericul cuprindea tot în jur. Mă îmbrăcam în beznă” (BA, p. 78), „În fața mea era doar întuneric” (BA, p. 82).

Motivele pentru care Ellen nu aprinde lampa pentru a face lumină în cameră, mă duc cu gândul la accepțiunea luminii ca percepere a Ființei, căci „[s]untem o familie a luminii. A luminii noastre.” (BA, p. 5).

⁸ Nicolae Iuga, „Lumina ca metaforă a spiritului”, în *Tribuna*, nr. 320, 2016, p. 20, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2016/02/tribuna320net.pdf>, accesat în 16.09.2022.

Cea mai luminoasă ființă, adică personajul cel mai aproape de cer, de Dumnezeu-Cuvântul, e mama. O vedem adesea râzând: „Mama radia. O lumină energetică și caldă” (BA, p. 44). Fiind după chipul și asemănarea părintelui, tot așa cum omul este după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, familia lui Ellen se dorește a fi o familie a luminii, a bucuriei, a liniștii:

Mama pregătea coșul de picnic pentru excursiile noastre și mai minuțios ca înainte și ne duceam să facem baie pe insulă de dimineață până seara. Eram o familie a luminii. (BA, p. 108)

Despacheta mâncarea din geanta frigorifică. Turna suc în pahare pentru mine și fratele meu, cafea pentru tata și pentru ea. Eram o familie a luminii. O familie a luminii. (BA, p. 110)

Inevitabil, odată instaurată tăcerea, întrebare care se pune este: „Eram de fapt o familie a întunericului? Apăsată de secrete și de neliniști?” (BA, p. 53), căci:

Bezna era pretutindeni. Avea miros. Duhnea a frică și a boală. Țâșnea din robinet și umplea cada. Îmi spălam părul, corpul, întreaga mea ființă, în beznă. Gustam din beznă și mă colora pe dinăuntru. A pus stăpânire pe casă. Doar mama a rămas luminoasă, neatinsă, se purta de parcă nu era nimic. Deși acum era încruntată. Suntem o familie a luminii, cu aceeași convingere ca înainte. (BA, p. 32)

O altă accepțiune a luminii este prezentată în romanul *Copil de octombrie*, roman apărut la editura Pandora M în 2023, prin imaginea sugestivă a electroșocurilor sau a candelabrelor din salonul spitalului. În acest al treilea roman al scriitoarei suedeze, se povestește despre o instituție de psihiatrie și despre terapia cu electroșocuri la care a fost supusă inclusiv Linda Boström Knausgård între anii 2013 și 2017. Lumina este descrisă ca metaforă a captivității, a neliniștii. Este adesea artificială și legată fie de salon, fie de lanternă, fie de geamurile cu gratii ale

coridorului. Astfel, „lustrele din salon luminau slab” (CO, p. 7), „[s]im-
team un fel de ușurare, o amețeală, cum mă aflam așa, în lumina tăiată a
barelor gratiilor”. (CO, p. 18)

Noaptea, personalul intra în salon pe furiș, cu o lanternă, să vadă dacă
respir. Veneau la fiecare cinci minute ca să mă verifice. [...] Lanterna care
mă lumina noaptea făcea să-mi fie imposibil să dorm. Lumina îmi intra
mai întâi în ochi, apoi era îndreptată spre restul camerei, ca un far în
mijlocul mării, în întuneric (CO, 33).

Lumina din *Copil de octombrie* are însă, în rare cazuri și o altă
conotație. Ea nu e doar expresia bolii cum e, de exemplu, în scenele
deplasării în „fabrică”, ci și o expresie a trecerii timpului. Spitalul unde
este închisă autoarea devine spațiu închis și deschis, clădire și natură. Aici
se stă în pat, dar se și aleargă, se doarme, dar se și visează: „Zilele când
alergam pe coridor deveneau din ce în ce mai luminoase. Limpezi. Fără
umilință, așa-mi închipuiam, cel puțin” (CO, p. 28).

Tensiunile trăirii, conotațiile morții și ale bolii, ideea de boală și de
aplatizare a timpului, sunt toate redate prin metafora luminii de care se
leagă multe alte teme în universul Lindei Boström Knausgård, cum ar fi
tăcerea și demonii ei.

Valențele tăcerii

„Tăcerea rămânea mereu o posibilitate.
O scenă neagră pe care să te urci”.
(Linda Boström Knausgård,
Bine ai venit în America!)

În interdependența autosimilară din cadrul relațiilor familiale,
tăcerea devine un alter ego al terorii, al fricii că mama nu va veni acasă
după repetiție, că o va abandona la rândul ei pe Ellen, așa cum a
abandonat-o și tatăl, că va muri: „Mama putea fi oricând omorâtă. Asta

credeam.” (BA, p. 82). Însă autosimilaritatea care stă la baza figurii părintelui nu transpare doar din prezența tăcerii și a fricii de abandon, ci și din violența cu care mama o tratează uneori pe fiică. Această formă de putere întemeiată pe violență, nu reprezintă o autoritate absolută a mamei, o tiranie, ci o formă de slăbiciune. Mamă și fiică sunt de fapt expresii fractale ale devenirii: „M-a scuturat, cuprinzându-mi umerii cu mâinile, de parcă voia să mă oblige să zic ceva. I-am privit chipul, i-am primit disperarea și furia” (BA, p. 58).

Dacă prima valență a tăcerii e aceea de revoltă, de triumf asupra mamei, cea de-a doua accepțiune este de etapă în procesul de maturizare, o necesitate. După cum o afirmă și Ferdinand de Saussure în *Scrieri de lingvistică generală*, „Toate fenomenele particulare sau generale ale căror teatru de manifestare poate fi limba ori fac parte dintr-o *stare* pe care o caracterizează fiecare într-o [măsură] proprie, ori ni se prezintă sub forma unui *eveniment*”⁹. Evenimentul este aici trecerea de la copilărie la adolescență, care pornește de la un element biologic, dar se dezvoltă și capătă substanță în romanul *Bine ai venit în America!* Trimiterile la perioada preadolescenței pun în scenă reprezentări fractale ale copilăriei. Ellen spune, astfel: „Am încetat să vorbesc când maturizarea a început să ocupe prea mult loc înăuntrul meu. Eram sigură că nu puteam să cresc și totodată să vorbesc” (BA, p. 7).

În universul fiecărei zile, o greutate palpabilă o are liniștea, tăcerea, singurătatea care devin „cea mai puternică armă disponibilă”¹⁰, așadar elemente de luptă împotriva unei societăți care nu tolerează bine excepțiile. Ideea unei rupturi între societate și individ nu transpare ca element recurent, liniar. Dimpotrivă, ea contribuie la distilarea rigidității temporale și spațiale, aducând cu sine o metamorfoză, deci o iregularitate.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Scrieri de lingvistică generală*, text stabilit și editat de Simon Bouquet și Rudlof Engler, cu colaborarea lui Antoinette Weil, traducere de Luminița Botoșineanu, Iași, Polirom, 2004, p. 224.

¹⁰ Lisa Abend, „I Don’t Want Them to Think They Know Me”: Linda Boström Knausgård Asserts Herself With Welcome to America”.

Sentimentele descoperite în tăcere modifică nu doar interiorul, ci și exteriorul personajului principal, împrejurimile. Astfel, „Camera mea e cufundată în liniște” (BA, p. 14), iar „Tăcerea face difuze contururile, totul e acoperit de un fel de ceață” (BA, p. 9). În *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Unni Langås scrie despre o altă neliniaritate care survine în momentul apariției traumei sau ca efect al traumei, respectiv discontinuitatea temporală. Analizându-l pe Lawrence L. Langer cu „From Memory’s Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies”, Langås subliniază: „Continuitatea temporală care stă la baza construcției unui individ este pierdută din vedere”¹¹ (trad. n.) atunci când intervine trauma. Criticul norvegian face trimiteri și către LaCapra sau Cathy Caruth, pentru a demonstra cum trauma duce la o încarcerare atemporală și la o lipsă de identitate bine delimitată. Liniștea, tăcerea, singurătatea devin elemente de luptă împotriva unei societăți care nu tolerează bine excepțiile: „Camera mea e cufundată în liniște” (BA, p. 14), „Tăcerea face difuze contururile, totul e acoperit de un fel de ceață” (BA, p. 9).

În *Bine ai venit în America!*, reticența lui Ellen de a interacționa cu oamenii este o caracteristică de familie. Fratele protagonistei își bate ușa în cuie sau urinează în sticle pentru a evita contactul cu restul familiei. Tată locuiește singur, departe de cei dragi, izolându-se prin comportamentul său distant de fosta soție și de copii¹².

Tăcerea pleacă de la o rană nevindecată din copilărie, de la ideea că orice enunț, orice discurs este destinat blestemului, pieirii. Tăcerea este exprimată prin raportul finit-infinit, moarte-viață, acceptare-refuz. Asistăm astfel la ceea ce René Girard numește „mimesis antagonic”¹³,

¹¹ „Den temporale kontinuiteten som danner basis for konstruksjonen av et individ, mistes av syne”. Unni Langås, *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen, 2016, p. 31.

¹² Deborah Bragan-Turner, „A Family Drama Unfolds in Silence in Linda Boström Knausgård’s *Welcome to America*”.

¹³ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, cercetare cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort, Grasset, Paris, 1978, p. 35.

unde Dumnezeu și Ellen își adună simbolic puterile împotriva tatălui. Cufundându-se benevol în rugăciune, fetița de unsprezece ani, poartă un dialog cu Dumnezeu, dorindu-și moartea tatălui, dispariția acestuia:

În fiecare seară mă rugam pentru ea și nu știu de ce credeam că Dumnezeu îmi asculta rugăciunile. Știam. Aveam acces la Dumnezeu. Eu și Dumnezeu l-am ucis pe tata. Amândoi, o dată pentru totdeauna. Dumnezeu și cu mine. (BA, p. 26)

Crezând că rugăciunile i-au fost ascultate, simțindu-se vinovată de moartea părintelui, fata adoptă tăcerea ca modalitatea de a-și căuta calea. Ellen simte o liniște interioară când îl internează pe tatăl ei, dar când acesta moare, golul lăsat în urmă e umplut de o tăcere paradoxală. Pe de o parte, tăcerea aduce a vinovăție, Ellen considerându-se responsabilă de moartea tatălui: „Nu am zis nimănui nimic despre mine, Dumnezeu și tata. Ideea asta era povara mea” (BA, p. 30). Pe de altă parte, aduce cu sine serenitate:

Mă gândeam să-l omor singură. Puteam oare ajunge la pușca de vânătoare a unchiului meu? Mă fascina ideea de a-i înfige un cuțit în piept și de a-l învârti în rană. (BA, pp. 50-51)

După moartea lui am putut parcă să respirăm din nou. În moduri diferite. (BA, p. 52).

Dorința de a se afla sub semnul tatălui rămâne însă prezentă, dincolo de moarte. Ellen completează cu Dumnezeu, Tatăl Nostru, al tuturor, înlocuind astfel figura paternă, biologică, muritoare, cu una atotputernică, eternă, nemuritoare: „Moartea tatei a fost un triumf pentru mine și Dumnezeu. A fost prima noastră colaborare” (*Ibidem*).

Aceeași dorință de ucidere a tatălui se observă și în *Lupta mea*, unde naratorul afirmă în repetate rânduri¹⁴, constatând: „Vedeam viață; mă gândeam la moarte” (*LM*, vol. 1, p. 201).

Memoria personală se intersectează cu memoria celuilalt și se modifică reciproc, devenind oportunitate de construcție identitară, la fel ca în accepțiunea lui John Locke, pentru care memoria joacă un rol semnificativ în formarea identității. Astfel, rușinea lui Ellen din *Bine ai venit în America!* are ramificații de omotetie cu rușinea din romanul *Helioskatastrofen* [Dezastrul Helios], sau cu rușinea lui Karl Ove, din *Lupta mea*. Katie Barclay și Nina Javette Koefoed abordează tematica memoriei individuale/memoriei naționale în „Family, Memory, and Identity: An Introduction” și concluzionează:

Istoriile de familie nu sunt niciodată create separat de cultura mai largă, ci în relație cu alte narațiuni, fie că este vorba despre idei semnificative din punct de vedere cultural despre ce sunt „familiile normale”, sau istorii naționale care oferă context pentru experiențele strămoșilor noștri¹⁵. Recent, istoricii au fost interesați în special de modul în care memoria de familie devine un loc de reproducere a memoriei naționale.¹⁵

¹⁴ Deși subiectul volumului doi din *Lupta mea* o are ca protagonistă pe Linda, aceasta reușește să treacă de implicarea personală și să vadă textul produs de fostul soț, Karl Ove Knausgård, ca pe o operă literară. Scriitoarea declară astfel „Nu a fost ușor să citesc ce a scris Karl Ove, dar e o carte bună”(trad.a). „It was not easy to read what Karl Ove has written,” she says. „But it’s a good book.” Lisa Abend, „I Don’t Want Them to Think They Know Me”: Linda Boström Knausgård Asserts Herself With Welcome to America”. Despre același subiect vorbește însuși autorul când spune, în cartea a șasea „A spus că era bună cartea, că era cumplit pentru ea s-o citească, dar că reușea să continue”. (*LM*, vol. 6, pp. 950-951)

¹⁵ „Family histories are never made in isolation from wider culture, but in relation to other narratives, whether that is culturally significant ideas about what „normal families” are, or national histories that provide context for the experiences of our ancestors. Recently historians have been especially interested in how family memory becomes a site for national memory to be reproduced”. Katie Barclay, Nina Javette Koefoed, „Family, Memory, and Identity: An Introduction”, în *Journal of Family History*, vol. 46, 2021, p. 5, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0363199020967297>, accesat în 16.04.2022.

Contaminarea memoriei implică deci ideea de moștenire, scoțând în evidență cum drama personală țesută în jurul unor concepte precum ură, frică, rușine, vinovăție, devine dramă de familie, dramă de generație.

Aceleași elemente cu valențe autosimilare se regăsesc și în *Copil de octombrie*. Tăcerea și vinovăția sunt legate în roman de memorie, mai precis de pierderea acesteia în urma tratamentului cu electroșocuri, menit să o vindece pe protagonistă de bipolaritate. În plan real, scriitoarea a fost diagnosticată la 26 de ani cu bipolaritate, boală pe care pare să o fi moștenit e la tatăl ei¹⁶, după cum aflăm de la fostul ei soț, scriitorul Karl Ove Knausgård, care scrie despre acest subiect în *Lupta mea*:

Atunci când avea vreo douăzeci și cinci de ani i s-a pus și ei diagnosticul de psihoză maniaco-depresivă, sau bipolară, cum se numea atunci, și a stat în spital mai mult de un an. [...] Nu mi-am dat seama decât târziu că în următoarele trei săptămâni ea a trecut exact prin aceeași experiență ca și mine în urmă cu unsprezece ani. (LM, vol. 6, p. 925)

Rușinea îi ține pe oameni în marginalitate, în tăcere, în lipsa unui dialog cu ceilalți și cauzează deseori o stare de durere inexplicabilă, cronică, ducând astfel la asocierea dintre rușine și depresie. De altfel, în „Shame and Loss: Narrative and Identity in families with a member suffering from mental illness”, Jones, David W. prezintă cercetările critice ale lui Sloman, MacDonald, Morley, Tangney, Andrews, Qian și Valentine, care corelează aceste două concepte¹⁷, atrăgând atenția asupra influenței nefaste pe care boala mintală o are asupra modulării identitare. În aceeași notă, rușinea de a nu-și aminti trecutul este corelată în *Copil de octombrie* cu sănătatea mintală, cu terapia cu electroșocuri, menită să

¹⁶ Lisa Abend, „I Don't Want Them to Think They Know Me”: Linda Boström Knausgård Asserts Herself With *Welcome to America*”.

¹⁷ Vezi David W. Jones, „Shame and Loss: Narrative and Identity in families with a member suffering from mental illness”, în *The International Journal of Critical Psychology*, nr. 10, 2003, pp. 69-70.

vindece bipolaritatea și cu sentimentul de vinovăție pentru destrămarea familiei:

M-am concentrat asupra copiilor. Găteam cap-coadă rețetele și-i țineam aproape de mine, cât se putea. Atunci încă stăteau cu mine. Cei mai mari îi duceau mereu dorul tatălui. Când erau la el, vorbeam mai mult la telefon și asta era o consolare, chiar dacă acuzațiile încă nu se evaporaseră. Era vina mea. Din cauza mea s-a destrămat familia (CO, pp. 13-14).

Romanul este construit în jurul tăcerii dintre foștii parteneri și se dezvăluie ca un dialog atemporal între scriitoare și Karl Ove. Acel „tu” din text nu este doar cititorul, ci poate fi și fostul soț, cu care Linda vorbește ca pentru a-și păstra intactele amintirile, trecutul. În recenzia pe care o face romanului, Knut Hoem scrie: „Privirea ei este îndreptată spre sine și spre cărți.”¹⁸. *Copil de octombrie* constă dintr-o serie de flashback-uri care reconstituie treptat acest „sine” pierdut. Amintirile luate individual sunt neclare, dar devin concludente odată exprimate în prezent, sub formă de dialog sau monolog. Freeman descrie în *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative* acest fenomen atunci când vorbește despre trecutul căruia i se dă un nou sens privit prin lupa prezentului, „căci trecutul există de fapt doar în prezent”.¹⁹ Spre sfârșitul romanului *Copil de octombrie* se descrie un joc de șah unde Linda câștigă. Prezentul și trecutul se îmbină și în acest caz. Așa cum o remarcă și Vera Ydrefelt, meciul de șah are dublă simbolică, pentru că în ziua următoare, Linda se externează și pleacă din spital, câștigându-și astfel libertatea. Mai mult, eu-l pierdut între diferitele planuri temporale din *Copil de octombrie* se

¹⁸ „Hennes blikk er vendt innover og inn i bøkene”. Knut Hoem, „Elektrosjokkaktig prosa fra Linda Boström Knausgård”, în NRK, 26 februarie 2020, https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_oktoberbarn_av-linda-bostrom-knausgard-1.14919156, accesat în 7.03.2022.

¹⁹ Vezi Mark Freeman, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, London, 1993, capitolul 3, „In the name of the self”, pp. 50-78.

regăsește în spatele rușinii și a tăcerii din *Bine ai venit în America!* Trimiterile care par a fi singulare și lipsite de importanță capătă sens odată analizate din perspectivă fractală.

Ura și frica – mecanism de apărare

„Toate familiile fericite seamănă între ele, fiecare familie nefericită este nefericită în felul ei.”
(Lev Tostoi, *Anna Karenina*)

Figura paternă este o prezență constantă, care o bântuie pe Ellen de la începutul până la finalul romanului *Bine ai venit în America!*. În aparițiile sale fantomatice, tatăl îi umple mintea cu amintiri ce stârnesc anxietate, schimbări de comportament, furie, disperare: „Am încercat să-l alung din minte, dar n-a mers. Mirosul lui învăluia toată camera, aftershave-ul pe care îl folosea” (BA, p. 87). Prin contrast, Ellen își amintește că l-a vizitat singură la spital și pune pe un pedestal liniștea pe care a simțit-o prima dată când a fost închis sau când a aflat că a murit: „După moartea lui am putut parcă să respirăm din nou” (BA, p. 52)²⁰. Ellen se roagă ca tatăl ei să moară – acesta este actul pe care îl numește prima ei colaborare cu divinitatea: „Aveam nevoie doar de timp și de Dumnezeu de partea mea” (BA, p. 51). Mai târziu îi cere lui Dumnezeu să o lase să moară și pe ea și să-și păstreze mama în siguranță și fericită „Doamne, Dumnezeule, care ești în ceruri. Apăr-o pe mama mea și fă-o fericită! Apăr-o și lasă-mă să mor” (BA, în italic în text, p. 67).

Deși Ellen nu exprimă verbal ce dorește, gândurile ei se încheagă în jurul unei conversații imaginare cu tatăl. Când așterne pe hârtie

²⁰ Romanul prezintă și un fel aparte de relație cu divinitatea. Dorința lui Ellen de a-și vedea tatăl mort, poate fi interpretată ca o lipsă de credință. De altfel, în interviurile ei, scriitoarea afirmă că nu crede în Dumnezeu, în ideea unei divinități absolute.

cuvintele, ele se metamorfozează într-un dialog dincolo de timp cu tatăl: „Ești mort. Nu mai poți veni aici” (BA, în italic în text, p. 88). Uneori, în firele împletite de lumină și întuneric, există și vestigii de amintiri fericite, în special din timpul petrecut în cabana lor de lângă lac. „Tata zâmbind la vederea fratelui meu prinzând un pește cu năvodul” (BA, p. 109).

Care este oare cauza urii față de tată? Printre elementele stocastice, declanșatoare ale crizei intergeneraționale amintim frica sau umilirea. Evocator este momentul în care Ellen nu poate să meargă la baie, pentru că e nevoită să îl asculte pe tatăl ei povestind: „Îmi amintesc cum am simțit că fac pe mine și șiroaie de urină se scurgeau prin chiloți și pe cămașa de noapte, pe scaun și apoi pe podea” (BA, pp. 108-109).

Relațiile de familie ascund deseori reminiscențe ale traumei, reiterate obsesiv. Aceste experiențe traumatice se manifestă într-o scriitură de tip memorialistic. Și Karl Ove Knausgård recurge la același stil autobiografic când scrie *Lupta mea*. Referințe similare și afinități între figura tatălui lui și tatălui ei apar în volumul șase din serie, unde scriitorul abordează discuția despre limite și subliniază că un tată care nu impune limite este într-un final doar un fiu. Imaginea tatălui-fiu, tatălui necopt emoțional îi unește pe cei doi scriitori:

Tatăl Lindei a fost fără limite într-un alt mod, el a primit un diagnostic, era maniaco-depresiv, ceea ce echivalează cu o scutire totală de responsabilitate față de propria-i viață, [...] Atât Linda, cât și eu am fost copiii unor fii, și am simțit pe pielea noastră consecințele acestui lucru, Linda încă din fragedă copilărie, eu de la șaisprezece ani, dar de fapt de la o vârstă mai mică [...]. (LM, vol. 6, p. 924)

Un alt element omotetic legat de autobiografie, de autoficțiune, de frică și de violență este imaginea fratelui despre care Ellen spune: „Mi-era frică de frate-meu. Mi-a fost întotdeauna. Era mereu acolo cu mâinile și furia lui” (BA, p. 12), continuând:

Aveam în baie o rezervă de cărți, sendvișuri, fructe. Ascunse pe raftul de sus, după hârtia igienică pe care o cumpăram mereu cu duzina. Imediat ce pleca mama, frate-meu se lua de mine și atunci fugeam în baie. Stăteam acolo ore întregi. (*Ibidem*).

Violența fiului pare a fi o tentativă de mimesis raportată la violența tatălui și aduce în prim-plan iluzia puterii și o estetică a urâtului care pregătește o apocalipsă a familiei:

Sunt servitoarea lui. Sau sclava. Fac ce-mi zice, mi-e frică de mâna lui care mă strânge de gât. Mi-e frică să mă gândesc că mi-e frică de fratele meu. Și totuși mă gândesc la asta. (*BA*, p. 15)

Mă lăsa să mă joc cu el doar dacă-i dădeam voie să-mi smulgă unghiile. Închideam ochii și îi întindeam degetele. La sfârșit, zăceau ca mici ferestre în palma lui. (*BA*, p. 13).

În articolul „Violence among siblings and joint placement. A review of the literature”, Stéphanie Pinel-Jacquemin, Juliette Cheron, Evelyne Favart, Clémence Dayan, Régine Scelles analizează cauzele relației violente între frați și concluzionează că aceasta poate fi indusă de o disfuncționalitate în cadrul familiei, de comportamentul părintelui sau, mai rar, de elemente specifice legăturilor dintre frați²¹.

Disfuncționalitatea familiei lui Ellen aduce în lumină fragilitatea emoțională a fetei: „Era agresiv, iar eu eram moale” (*BA*, p. 13), „voința mea e atât de slabă, încât nu iese la lumină” (*BA*, p. 19) și starea de resemnare la care ajunge în urma abuzului repetat: „ El poate să facă ce vrea, nimeni nu se supără” (*Ibidem*).

Familia în *Bine ai venit în America!* funcționează pornind de la o tipologie prestabilită, în care fiecare personaj aduce cu un altul: fratele cu tatăl, mama cu fiica, Vendela cu mama, fiica cu fratele ș.a.m.d. Pe fondul identitar cu tente autosimilare, fiică și tată se complac în disperare și

²¹ Stéphanie Pinel-Jacquemin, Juliette Cheron, Evelyne Favart, Clémence Dayan, Régine Scelles, „Violence among siblings and joint placement. A review of the literature”, în *Early Child Development and Care*, 2012, p. 11.

îndoială. Când Ellen merge să îl viziteze, îl aude spunând: „Nu sunt bun de nimic. Nu sunt bun de nimic” (BA, p. 23), tot așa cum ea însăși afirmă în repetate rânduri: „Se destramă totul în mine” (BA, p. 88).

Cititorul recunoaște desigur disperarea din *Bine ai venit în America!* în periplul narativ din *Lupta mea* sau din *Orice lucru își are vremea lui*. Această situație de îndoială constrânge viața individului și îi definește destinul. Mai mult, simbolul general al nesiguranței generează un număr infinit de reprezentări autosimilare, căci unele romane au în comun starea de disperare, altele împart aceeași ură față de alteritate, câteva se situează la limita spiritualității, în vreme ce altele aduc în prim plan o criză identitară. Disperarea nu este doar asociată cu nesiguranța. Dimpotrivă, elementul care ajută la restructurarea existenței este speranța. Sarah Buss analizează această tematică în articolul „The Irrationality of Unhappiness and the Paradox of Despair”²² unde precizează că paradoxul disperării este de a spera la îndeplinirea unui ideal, conștientizând totodată că acesta e de neatinș. Într-adevăr, atât Karl Ove, cât și Ellen, Linda sau Henrik resimt tentația retragerii, a refugiului în sine, a confesiunii menite să facă palpabilă disperarea. Lumea lor e în permanență amenințată de negativitate, deși e fondată pe optimism sau pe speranța refacerii Paradisului primordial.

O altă similaritate de comportament este când fratele își găsește o prietenă, Vendela, care, în viziunea fractală pe care o propun, seamănă bine cu mama protagoniștilor:

Aerul căpătase ceva special și am simțit imediat că e luminoasă. Că fratele meu a găsit o față care semăna în multe privințe cu mama. Cum ar fi vocea ei, care se ridica și cobora în ritm cu cea a mamei și a fratelui meu. (BA, pp. 42-43).

²² Sarah Buss, „The Irrationality of Unhappiness and the Paradox of Despair”, în *The Journal of Philosophy*, vol. 101, nr. 4, 2004, pp. 167–96. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3655689>, accesat 5.02.2023.

Este important să menționez aici fina nuanță pe care Gilles Deleuze o propune în *Diferență și repetiție* între reiterare și identitate. Atunci când un element este reiterat intervine de fapt neliniaritatea, pentru că în fond nu repetăm fix același simbol, aceeași scenă, același personaj. Omotetia se fondează pe diferență, pe o identitate singulară. Vendela nu este astfel o copie a mamei lui Ellen, prin aceea că e o ființă separată, singulară. Diferența nu aduce cu sine un negativism, o rupere, o disociere, ci devine parte integrantă din repetiție, ducând către conceptul de identitate-rizom: "Dacă repetiția există, ea exprimă în același timp o singularitate opusă generalului, o universalitate opusă particularului"²³. Privit din această perspectivă, atât mama, cât și Vendela, fratele, tatăl și, dacă e să privim mai larg, Linda și Karl Ove, devin componente autosimilare în mai marele fractal al relațiilor familiale.

Fratele recurge deseori la violență fizică pentru a se impune:

Dacă îmi era frică de ceva, de asta îmi era frică. De violența fizică. Nu puteam să mă împotrivesc. Era punctul meu slab și fratele meu știa, de aceea avea putere asupra mea. Amenințarea constantă, subînțeleasă, a violenței. Putea să mă lovească oricând. (BA, p. 59)

El seamănă astfel cu tatăl, căci și acesta o lovea pe mama ei „când era cuprins de disperare” (*Ibidem*). Aflăm așadar: „Am încercat să-i despart, să-l țin pe tata de braț, să-l fac să înțeleagă că nu trebuie s-o lovească. Că nu e deloc bine să o lovească”. (*Ibidem*)

La o scară similară, însă ușor diferită ca întindere, imaginea tatălui se aseamănă cu imaginea fiului. „Mi-a fost mereu frică de tata? Da. Mereu” (BA, p. 31). Ca formă de vindecare și-l imaginează mort. La fel face Knausgård în *Lupta mea*. Deseori neputința copilului se exprimă prin visarea la dispariția adultului. „Mi-l imaginam deseori mort” (*Ibidem*), spune Linda Boström Knausgård, în vreme ce în grila de lectură fractală pe care o propun, Karl Ove recunoaște:

²³ Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995, p. 14.

Îmi era imposibil să mă răzbun pe el altfel decât în gânduri și în imaginația mea atât de lăudată – doar acolo puteam să-l fac praf. Acolo puteam să fiu mare, mai mare ca el, să-i prind obraji în palme și să-l strâng până când ar fi ajuns să ia mutra aia prostească pe care o făcea când mă maimuțărea pentru dinții mei proeminenți. Acolo puteam să-i trântesc un pumn atât de tare încât să-i sparg nasul și sângele să-i curgă șiroaie. Sau, și mai bine, încât osul nasului să i se înfigă în creier și el să moară. (LM, vol. 3, pp. 390-391).

În *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Unni Langås²⁴ precizează că există o mediere între literatură și imagine în seria *Lupta mea*, prin aceea că moartea tatălui se contopește cu imaginea privită de Karl Ove la televizor. Moartea se face astfel văzută, se materializează în figura părintele pierdut, fiind proiectată ulterior la nivelul întregului roman. Moartea duce personajul pe traseul reflecției și reflectării, realizând un clivaj identitar între tată și fiică, între figurile de tați în general. Absența părintelui este cel mai productiv element în fractalul familiei, deoarece din nevoia de a acoperi această lipsă se nasc și se multiplică figuri duale, de substitut, autosimilare sau omotetice. Întrebarea care se pune, în concluzie, nu este dacă raporturile intergeneraționale se află sub semnul fractalului, ci care este gradul de răspândire a personajelor și a tematicilor tributare dialogului dintre liniaritate și neliniaritate.

²⁴ Unni Langås, *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, p. 159.

Bibliografie

Cărți

- Bondevik, Hilde; Stene-Johansen, Knut, *Sykdom som litteratur*, Unipup, Oslo, 2011.
- Boström Knausgård, Linda, *Bine ai venit în America!*, traducere din suedeză de Roxana-Ema Dreve, Pandora M, București, 2020.
- Boström Knausgård, Linda, *Copil de octombrie*, traducere din suedeză de Roxana-Ema Dreve, Pandora M, București, 2023.
- Colette, Sidonie-Gabrielle, *La Maison de Claudine*, Hachette, Paris, 1985.
- De Saussure, Ferdinand, *Scrieri de lingvistică generală*, text stabilit și editat de Simon Bouquet și Rudlof Engler, cu colaborarea lui Antoinette Weil, traducere de Luminița Botoșineanu, Polirom, Iași, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, traducere de Toader Saulea, editura Babel, București, 1995.
- Freeman, Mark, *Rewriting the self: History, memory, narrative*, Routledge, London, 1993.
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, cercetare cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort, Grasset, Paris, 1978.
- Knausgård, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a șasea: Sfârșit*, traducere din limba norvegiană de Ivona Berceanu, Litera, București, 2019.
- Langås, Unni, *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen, 2016.

Articole

- Carlson, Liane, „The Novels of Linda Boström Knausgård”, în *Religious studies review*, vol. 47, nr. 2, 2021, pp. 181-183.
- Dalva, Adam, „A Chamber Novel: Knausgard's Welcome to America”, în *The Publishers weekly*, vol. 266, nr. 28, 2019, p.49.
- Jones, David W., „Shame and Loss: Narrative and Identity in families with a member suffering from mental illness”, în *The International Journal of Critical Psychology*, nr. 10, 2003, pp. 69-93.
- Kelly, Oliver, „Julia Kristeva's Maternal Passions”, în *Journal of French and Francophone Philosophy. Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol XVIII, No 1 (2008-2010) pp. 1-8.

Pinel-Jacquemin, Stéphanie; Cheron, Juliette; Favart, Evelyne; Dayan, Clémence; Scelles, Régine, „Violence among siblings and joint placement. A review of the literature”, în *Early Child Development and Care*, 2012, pp. 1-18.

Surse digitale

Abend, Lisa, „I Don't Want Them to Think They Know Me”: Linda Boström Knausgård Asserts Herself With *Welcome to America*”, în *Vanity Fair*, 4 septembrie 2019, <https://www.vanityfair.com/style/2019/09/linda-bostrom-knausgaard-welcome-to-america>, accesat în 25.03.2022.

Barclay, Katie; Koefoed, Nina Javette, „Family, Memory, and Identity: An Introduction”, în *Journal of Family History*, vol. 46, 2021, pp. 3–12, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0363199020967297>, accesat în 16.04.2022.

Bragan-Turner, Deborah, „A Family Drama Unfolds in Silence in Linda Boström Knausgård's *Welcome to America*”, 26 septembrie 2019, <https://wordswithoutborders.org/book-reviews/family-drama-unfolds-in-silence-linda-bostrom-knausgard-welcome-to-america/>, accesat în 13.04.2022.

Buss, Sarah, „The Irrationality of Unhappiness and the Paradox of Despair”, în *The Journal of Philosophy*, vol. 101, nr. 4, 2004, pp. 167–96. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3655689>, accesat în 5.02.2023.

Espolin Johnson, Vilde, *Minner, identitet og skrift En analyse av Linda Boström Knausgårds roman Oktoberbarn med vekt på fortidens innvirkning på nåtiden*, Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN), Oslo, Universitetsforlaget, 2021, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/88227/5/NOR4091-masteroppgave-Johnson.pdf>, accesat în 14.09.2022.

Hoem, Knut, „Elektrosjokkaktig prosa fra Linda Boström Knausgård”, în NRK, 26 februarie 2020, https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_oktoberbarn_av-linda-bostrom-knausgard-1.14919156, accesat în 7.03.2022. https://oktober.no/Linda_Bostrom-Knausgard, accesat în 13.04.2022.

Iuga, Nicolae, „Lumina ca metaforă a spiritului”, în *Tribuna*, nr. 320, 2016, pp. 20-21, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2016/02/tribuna320net.pdf>, accesat în 16.09.2022.

Karizs, Krisztina, „Family Secrets.” The Difficulties of Remembering and the Distortion of Memories in a Contemporary Hungarian Novel”, în *Journal of Arts and Humanities (JAH)*, vol 6, 2017, pp. 1-11, <https://theartsjournal.org/index.php/site/article/view/1068/524>, accesat în 10.05.2022.

- Matos, Marcela; Pinto-Gouveia, José, „Shamed by a Parent or by Others: The Role of Attachment in Shame Memories Relation to Depression”, *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, nr. 14, 2014, pp. 217-244, <https://www.ijpsy.com/volumen14/num2/385/shamed-by-a-parent-or-by-others-the-role-EN.pdf>, accesat în 6.07.2022.
- Nickelsen, Trine, „Seks ulike forskere gir svar: Hva er en kvinne?”, în *Apollon*, 1 februarie 2012, <https://www.apollon.uio.no/artikler/2009/kvinner-hva-er-en-kvinne.html>, accesat în 27.05.2022.
- Ydrefelt, Vera, *En mor "att lita på": En analys av moderskap och psykisk sjukdom i Oktoberbarn och Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala, 2019, <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1388936/FULLTEXT01.pdf>, accesat în 4.04.2022.

CONCLUZIE

Întrebarea de la care am pornit în această carte este dacă literatura scandinavă, și în speță relațiile familiale în raport cu trecutul, se pretează unei analize fractale. În prima parte a cărții am abordat câteva linii teoretice care susțin cercetarea de față, respectiv analiza textelor literare prin prisma transdisciplinară a fractalului. Acest mod de analiză, bazat pe coabitarea dintre critica de factură literară și grila de lectură fractală, face parte din direcția de studii din ultimii ani. De la prima „aplecare” asupra caracteristicilor fractale ale beletristicii și până la consolidarea acestui tip de analiză, există o gamă de întrebări la care am încercat să găsim un răspuns pe parcursul cărții. O primă întrebare este dacă literatura mai poate fi citită altfel decât prin tradiționala metodă dihotomică. Una dintre concluziile la care am ajuns, susținută de materialul bibliografic, arată existența relației dintre teoria haosului și literatură. Conceptele de la care am pornit, piloni importanți în metoda propusă, aflați, la rândul lor, sub incidența transformării și a chiralității au fost autosimilaritatea, neliniaritatea, invarianța scalară, omotetia. În ceea ce privește analiza propriu-zisă, rezultatele sunt mai nuanțate. Dacă e să înțelegem aplicabilitatea teoriei fractale la nivel metaforic, granița dintre aceste două lumi complet diferite devine fluidă. Neliniaritatea și autosimilaritatea împart aceleași spații literare și valorizează complexitatea romanească pornind de la aproximativ aceleași puncte de interpretare pe care, însă, le modelează și le metamorfozează pe mai multe etaje ficționale, prin ceea ce în teoria fractală numim invarianță scalară. O altă concluzie la care am ajuns analizând operele celor patru

autori, doi din spațiul norvegian și doi din spațiul suedez, tributari unor paradigme literare similare, dar nu unice, este că teoria fractală se dovedește a fi un teren fertil de analiză, util și în (sau mai ales în) radiografierea relațiilor familiale. Desigur, demersul comparatist prin care un roman este analizat în oglindă cu un alt text nu este de neglijat, întrucât el reprezintă fundamentul de la care pornește analiza fractală, elementul generator de reiterație. Însă un întreg ansamblu de elemente fractale pot fi intercalate în analiză, aducând o dinamică textului literar și oferind o perspectivă transdisciplinară.

A doua întrebare care se pune este dacă acest tip de analiză reprezintă doar o viziune singulară sau dacă nu cumva formula fractală este un exercițiu nu doar transdisciplinar, ci și transnațional. Din punct de vedere istoric, textele literare ale unei națiuni împărtășesc, teoretic, într-o anumită măsură, concepte și elemente comune. Însă pledoaria mea este că aceste registre tematice naționale pot căpăta semnificații rizomatice odată aplicate, la scări diferite, la textele din orice literatură. Cercetările cantitative aflate sub incidența analizei fractale dependente de o autosimilaritate perfectă au luat în ultima vreme un avânt considerabil. Certitudinea mea este că și cercetările care abordează analiza fractală și aplicabilitatea ei metaforică la textul literar vor continua să se dezvolte, scoțând la lumină complexitatea literară.

GLOSAR DE TERMENI ȘTIINȚIFICI¹

A

afinitate (*subst.*)

Correspondență între elemente diferite, pornind de la invarianță scalară, fără a implica ideea de identitate între părțile componente.

aleatoriu (*adj.*)

Care depinde de hazard, de probabilități.

atractor straniu (*subst.*)

Obiect matematic cu structură fractală, bazat pe un set de valori spre care migrează sistemul; fractal cu dimensiune fracționară, găsit mai degrabă în matematică decât în natură, puțin predictibil.

autosimilar (*adj.*)

Care deține o simetrie internă, indiferent de scara de analiză.

¹ Definițiile din acest glosar au fost preluate, traduse și/sau adaptate din Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale: formă, hazard și dimensiune*, traducere din limba franceză de Florin Munteanu, cu prefețe ale autorului la edițiile a doua, a treia și a patra, Nemira, București, 1998; Angela Bidu-Vrâncianu (coord.), *Lexic științific interdisciplinar*, Editura Universității din București, București, 2001; Michael Barnsley, *Fractals everywhere*, Academic Press, Atlanta, 1988; Paul Patenaude, „Lexique de mathématique pour l’enseignement primaire et secondaire”, în *Netmaths*, 1995-2010, <http://www.netmaths.net/lexique/#accueil>, accesat în 23 martie 2023 și www.dexonline.ro, accesat în 16 aprilie 2022. O parte din definiții se regăsesc și în Roxana-Ema Dreve, J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. *Analyse fractale du thème de l’enfance*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014. Termenii sunt însoțiți de o abreviere ce face trimitere la categoria gramaticală din care fac parte.

autosimilaritate (*susbt.*)

Proprietate de invarianță scalară și de simetrie, atât pentru elemente din natură, cât și pentru obiecte matematice. Obiectul analizat își păstrează forma, indiferent de scara de observație. Diferențiem între autosimilaritate perfectă, unde obiectul este realizat în urma unor funcții de iterație, și autosimilaritate parțială sau stocastică, unde iterația este însoțită de aleatoriu.

C**chiralitate** (*subst.*)

Proprietate a unui obiect de a nu fi identic cu reflectarea sa în oglindă, așadar de a fi simultan atât asemănător, cât și diferit de un alt obiect. Proprietatea de a avea două imagini diferite, bazate pe simetrii, spre exemplu de stânga sau de dreapta (picioarele, mâinile, ș.a.m.d.). Folosit mai ales în chimie, dar aplicabil și în alte discipline. Există mai multe tipuri de chiralitate: totală/centrală sau axială/parțială.

D**determinism** (*subst.*)

Proprietate matematică ce ține de predictibilitate și care e legată de un sistem supus dinamicii. Sistem determinist, un sistem prin care sunt studiate indirect transformările elementelor, prin funcții de analogie. Folosit prin raportare la teoria haosului.

dimensiunea lui Hausdorff-Besicovitch (dimensiunea fractală) (*subst.*)

Face trimitere la numărul maxim de elemente interdependente dintr-un spațiu. Cea mai veche dimensiune fractală, dezvoltată de Felix Hausdorff și ulterior de Besicovitch, prin opoziție la dimensiunea euclidiană. Această dimensiune este fracționară și analizează gradul de iregularitate și de fragmentare dintr-un ansamblu geometric.

E**efectul lui Lorenz** (*subst.*)

Denumit și efectul fluturelui. Comportament haotic, legat de prezența unui atractor straniu, cu aplicabilitate în meteorologie, creat de Edward Lorez pornind de la 12 ecuații diferențiale legate de starea vremii. Descrie

o sensibilitate a dependenței față de condițiile meteorologice inițiale și implicațiile neliniarității. Este folosit deseori pentru a descrie comportamentul sistemelor haotice.

F

fractal (*subst.*)

Figură dinamică neliniară, obiect care conține elemente cu un grad înalt de similaritate prezent la scări diferite, astfel încât partea seamănă cu întregul. Obținut prin aplicarea iterativă a unor formule.

fractalitate (*subst.*)

Proprietate a seturilor structurale și dinamice neliniare de a forma fractali.

fulgul de zăpadă al lui Koch (*subst.*)

Formă cu dimensiune fractală, care se obține pornind de la un triunghi echilateral unde mijlocul fiecărei laturi este înlocuit cu alte două segmente asemănătoare. Deși aria sa este finită, lungimea fulgului de zăpadă este infinită. A fost inventat de matematicianul suedez Koch.

G

geometrie euclidiană (*subst.*)

Geometria propusă de Euclid, care este centrată pe ideea de punct, dreaptă, plan și spațiu. Poate fi aplicată la spațiul liniar, dar are anumite limitări prin aplicarea la spațiul neliniar, curbat.

geometrie fractală (*subst.*)

Geometrie introdusă de Mandelbrot care reprezintă o nouă ramură matematică. Geometrie care studiază proprietățile obiectelor iregulare și a fenomenelor haotice având o dimensiune fracționară, neeuclidiană.

H

haos (*subst.*)

Starea de dinamism și neliniaritate, comportament matematic sau fizic al sistemelor complexe care, deși aparent conțin elemente întâmplătoare, dau dovadă de o similitudine recurentă.

hazard (*subst.*)

Caracter imprezizibil și dezordonat, definit uneori prin calcul de probabilități. Distingem între mai multe tipuri de hazard din punct de vedere matematic.

I

invarianță scalară (*subst.*)

Proprietate a obiectelor matematice de a rămâne neschimbate ca formă atunci când suferă transformări la diferite scări. Proprietate prin care părțile unui obiect rămân similare la scări diferite în urma aplicării unor funcții de iterație.

iterație (*subst.*)

Tehnică de repetare a unei formule la diferite scări, prin aplicarea ei la rezultatul iterației precedente.

L

liniar (*adj.*)

Care satisface principiul de liniaritate și care nu prezintă modificări care ies din sistem.

liniaritate (*subst.*)

Proprietate a unui sistem sau a unui obiect liniar.

M

metoda lui Mandelbrot (*subst.*)

Metodă propusă de Mandelbrot pentru a calcula dimensiunea fractală a unui obiect, pornind de la relația dintre perimetru și arie, prin aplicarea unor funcții iterative variate.

mişcare browniană (*subst.*)

Mișcare permanentă, dezordonată, a unor particule microscopice într-o suspensie.

N

neliniar (*adj.*)

Care nu satisface principiul de multiplicare scalară ordonată.

neliniaritate (*subst.*)

Proprietate matematică a unui sistem de a fi neliniar, necesară pentru a permite apariția unui comportament haotic.

O

obiect fractal (*subst.*)

Obiect natural sau artificial care își păstrează caracterul iregular, fragmentat, în ciuda reiterării unei formule complexe la scări diferite; obiect cu formă autosimilară, unde structura întregului este reflectată în fiecare parte componentă.

omotetie (*subst.*)

Relație de similaritate prin mărire sau micșorare de scară, unde elementele care se aseamănă se intersectează într-un singur loc.

P

probabilitate (*subst.*)

Raportul dintre numere prin care se prezintă caracterul aleatoriu al unui obiect, eveniment sau fenomen matematic.

R

recurență (*subst.*)

Mișcare repetitivă care implică ideea de a reveni la punctul inițial. Transformare care rezultă în simetrie, obținută prin repetarea elementelor precedente.

rețea (*subst.*)

Ansamblu format din mai multe serii de linii care se îmbină în anumite puncte/noduri, formând un sistem complex.

S

scalar (*adj.*)

Ale cărui părți rămân la scări diferite similare cu întregul.

stocastic (*adj.*)

Proprietate care este legată de hazard, de aleatoriu.

structură fractală (*subst.*)

Familie de relații între părțile unui tot, obținută prin fracționarea repetată a unui segment continuu. Structură bazată pe corespondența dintre autosimilitudine și neliniaritate.

simetrie (*subst.*)

Proprietate a unor puncte diferite de a se suprapune exact sau de a avea o asemănare între părțile componente și întreg, obținută în matematică printr-o corespondență exactă dintre elementele unui obiect/spațiu cu două sau mai multe dimensiuni.

Setul lui Mandelbrot (*subst.*)

Setul lui Mandelbrot este poate cea mai cunoscută imagine fractală de azi. Reprezintă un set de numere complexe, o mulțime de puncte c dintr-un plan complex la care aplicăm în mod reiterat polinomul complex $z^2 + c$. Reiterarea se face pornind de la $z=0$. Autosimilaritatea se aplică în acest caz întregului set, nu doar părților acestora.

T

transformare (*subst.*)

Operație care constă în schimbarea unor elemente dintr-un tot unitar, pornind de la o formulă de bază, în vederea contituirii unui corespondent cu valori asemănătoare.

triunghiul lui Sierpiński (*subst.*)

Un fractal realizat de matematicianul Wacław Sierpiński; poligon cu trei laturi, compus intern din triunghiuri echilaterale care se repetă la scări diferite, la infinit.

U

uniform (*adj.*)

Faptul de a fi lipsit de variabilitate; constanță în ce privește forma și conținutul.

V

variabil (*adj.*)

Faptul de a deține valențe diferite și de a-ți schimba valoarea, aspectul sau conținutul în funcție de anumite elemente sau formule constante.

INDICE DE TERMENI

A

Aarseth, Espen, 20, 29
 Abbott, Andrew, 17, 29
 Abend, Lisa, 149, 157, 160, 161, 170
Afinitate, 19, 46, 51, 119, 175
 Alsing, Rolf, 92, 107
Amintire, 28, 43, 63, 72, 73, 74, 90, 91, 103, 118, 124, 145, 147, 162, 163, 164
 Andersen, Claus Elholm, 43, 54, 58, 75, 77
 Andersen, Per Thomas, 121, 123, 125, 134, 141
 Assoun, Paul-Laurent, 67, 76, 82, 103, 105, 108
Atractor straniu, 21, 105, 131, 175
 Augé, Marc, 67, 76, 82, 108
Autosimilar, 7, 18, 20, 22, 23, 24, 64, 65, 74, 81, 87, 89, 98, 124, 126, 133, 136, 146, 147, 153, 156, 161, 165, 167, 168, 175, 179
Autosimilaritate, 7, 12, 13, 18, 23, 44, 57, 60, 64, 68, 84, 95, 102, 127, 157, 173, 174, 176, 180

B

Balpe, Jean-Pierre, 18, 19, 31, 64, 76
 Barclay, Katie, Koefoed, Nina Javette, 160, 170
 Beemer, Lawrence, 16, 31
 Behrendt, Paul, 61, 74, 75
 Bergé, Pierre, 22, 29
 Bergh, Magnus, 85, 108
 Bidu-Vrânceanu, Angela, 175
 Billvik, Lars-Olof, 105, 108
 Bonaparte, Marie, 71, 76
 Bondevik, Hilde, Stene-Johansen, Knut, 169
 Boon, Kevin A., 21, 29
 Boström Knausgård, Linda, 5, 7, 8, 11, 12, 19, 23, 25-28, 40, 42, 61, 140, 143, 145, 146, 147, 149, 155-158, 160, 161, 162, 167, 169, 170
 Boutot, Alain, 13, 26, 29
 Bragan-Turner, Deborah, 146, 158, 170
 Breivoll, Bernt Lage, 46, 77
 Brothers Harlan J., 18, 30
 Brown, Clifford T, 17, 30
 Buss, Sarah, 166, 170

C

Carlson, Liane, 169

Chiralitate, 13, 57, 176

Chirollet, Jean-Claude, 30

Colette, Sidonie-Gabrielle, 150,
169

Copil, 12, 22, 26, 27, 28, 67-74,
83-90, 94, 96, 100, 101, 103, 105,
106, 118, 120, 121, 124, 136,
145, 146, 147, 149, 152-157, 161,
162, 167, 169

Copilărie, 5, 12, 15, 23, 24-28, 39,
40, 42, 45, 54, 57, 61, 65, 66, 67,
69-75, 81, 82, 84, 90, 91, 95, 98,
102, 106, 118, 126, 135, 136,
139, 147, 152, 157, 158, 164

D

Dällenbach, Lucien, 23, 30

Dalva, Adam, 146, 149, 169

Dargent, Françoise, 73, 77

De Kesel, Marc, 51, 77

De Maeseneer, Yves, Meszaros,
Julia, 45, 47, 48, 76

de Saussure, Ferdinand, 157, 169

Deleuze, Gilles, 25, 57, 75, 95, 98,
107, 167, 169

Determinism, 22, 176

**Dimensiunea lui Hausdorff-
Besicovitch**
(dimensiunea fractală), 131,
176, 178

Dreve, Roxana-Ema, 11, 32, 40,
42, 44, 75, 79, 82, 107, 146, 169,
175

E

Efectul lui Lorenz, 176

Eftekhari, Ali, 19, 31

Eiby, Merete, 85, 107

Engelstad, Irene, 141

Espolin, Johnson, Vilde, 170

F

Fallan Sørensen, Linne, 124, 126,
142

Familie, 8, 26, 42, 49, 65, 69, 74,
83, 89, 92, 94, 99, 101, 102, 119,
120, 135, 136, 139, 142, 145,
148, 153, 154, 155, 158, 160-165,
168, 169, 170, 180

Farsethås, Ane, 60-63, 74, 76

Foață, Șerban, 20, 29

Fractal, 5, 7, 8, 11-31, 39, 44, 45,
46, 51, 55-60, 63, 64, 69, 71, 74,
75, 76, 82, 83, 84, 86, 90, 91, 93,
94, 95, 99, 103, 105, 106, 107,
110, 124, 131, 140, 146, 147,
157, 163, 166, 167, 168, 173-181

Fractalitate, 16, 20, 22, 29, 177

Frați, 49, 51, 68, 69, 81, 165

Freeman, Mark, 162, 169

Frimodig, Margareta, 98, 108

Fulgul de zăpadă al lui Koch, 14,
177

G

Gardner, Martin, 18, 30
Garpe, Margareta, 82, 83, 98, 99,
106, 108
Gavriluță, Nicu, 15, 29, 31, 71, 75
Geometrie euclidiană, 177
Geometrie fractală, 177
Gillespie, Michael Patrick, 20, 29
Girard, René, 169
Glissant, Édouard, 30
Guattari, Felix, 28, 98, 107

H

Hamm, Christine, 118, 122, 125,
137, 141, 142
Hammar, Stina, 100, 106, 107
Haos, 7, 14, 16-21, 25, 132, 173,
176, 177
Hauge, Hans, Ørjasæter, Kristin,
132, 141, 142
Haugen, Trond, 54, 77
Hayles, N. Katherine, 21, 29
Hazard, 11-14, 19, 25, 29, 74, 87,
95, 175, 178, 180
Hoem, Knut, 162, 170
Holmlund, Jan Thomas, 54, 76
Hsu, Kenneth J., Hsu, Andrew,
18, 30
Hughes, Evan, 41, 77
Hummel Vølle, Ida, 45, 53, 55,
61, 78
Hverven, Tom Egil, 119, 120, 142

I

Ifrim, Nicoleta, 13, 16, 20, 22, 29,
31
Intergenerațional, 7, 12, 27, 72,
84, 86, 90, 95, 106, 140, 164, 168
Invariantă scalară, 25, 27, 125,
173, 175, 176, 180
Iterație, 15, 174, 176, 178
Iuga, Nicolae, 154, 170

J

Jarl Ireman, Annelie, 97, 109
Johansson, Eva, 96, 97, 105, 108
Jones, David W., 161, 169

K

Karizs, Krisztina, 170
Kelly, Oliver, 152, 169
Keyser Pedersen, Henrik, 40, 78
Kjerkegaard, Stefan, 72, 76
Knausgård, Karl Ove, 5, 7, 8, 11,
12, 16, 19, 23, 24, 25, 37, 39, 40-
61, 63, 64, 66-69, 72, 74-78, 87,
117, 140, 141, 146, 160, 161,
164, 167, 169
Kuberski, Philip, 21, 31
Kvalvaag, Hilde, 118, 142

L

Lacan, Jacques, 94, 107
Langås, Unni, 130, 142, 158, 168,
169
Lawson Turcott, Donald, 18, 29

Linear, 11, 13, 19, 22, 45, 55, 99
153, 157, 177

Linearitate, 7, 8, 11, 26, 55, 94,
168, 178

Lopez, Amadéo, 84, 108

Lorenz, Edward, 22, 26, 30

Losa, Gabriela, 17, 29

Lyotard, Jean-François, 21, 29

M

Mandelbrot, Benoît, 12-15, 18,
19, 21, 25, 26, 29, 31, 93, 107,
175, 177, 178, 180

Mandoki, Katya, 20, 30

Manolescu, Ion, 11, 12, 19, 21, 22,
30, 31, 55, 104, 107

Matos, Marcela, Pinto-Gouveia,
José, 147, 171

Memorie, 22, 45, 47, 56, 67, 72,
74, 90, 119, 145, 147, 160, 161

Metoda lui Mandelbrot, 178

Michelsen, Per Arne, Røskeland,
Marianne, 122, 128, 141

Mișcare browniană, 178

Muxel, Anne, 91, 107

N

Nadeau, Amélie, 91, 107

Nelinier, 11, 13, 15, 18, 19, 22,
23, 48, 67, 99, 177, 179

Neliniaritate, 5, 7, 8, 20, 21, 23-
27, 51, 64, 83, 90, 95, 106, 128,

140, 157, 167, 168, 173, 177,
179, 180

Neyraut, Michel, 43, 77

Nickelsen, Trine, 171

Niemi, Irmeli, 102, 108

Nordenfalk, Katarina, 93, 108

Norén, Lars, 42, 75

Norheim, Marta, 65, 75, 141

Ø

Ørstavik, Hanne, 7, 11, 19, 23,
25, 26, 116, 118-121, 123-128,
131-135, 138-143

Østerud, Erik, 131, 132, 142

O

Ottesen, Doris, 95, 108

Otto, Carl, 100, 109

P

Părinte, 12, 15, 22, 26, 27, 67, 74,
82, 83, 84, 86, 90, 96, 99, 100,
101, 106, 118, 122, 124, 146,
147, 154, 157 159, 165, 168

Părinți, 11, 69, 71, 84, 94, 119-
122, 124, 128, 134, 135, 137,
140, 141, 152

Paulson, William, 20, 30

Patenaude, Paul, 175

Pedersen, Bernt Erik, 40, 78

Peters, Edgard, 17, 30

Pinel-Jacquemin, Stéphanie,
Cheron, Juliette, Favart,

Evelyn, Dayan, Clémence,
 Scelles, Régine, 165, 170
 Polvinen, Merja, 16, 32, 78
 Popa, Ștefana, 42, 56, 59, 68, 69, 75
Probabilitate, 179

R

Recurență, 14, 24, 179
 Refsum, Christian, 69, 77
Relații familiale, 11, 83
Rețea, 20, 25, 53, 74, 103, 179
 Reymond, Emmanuel, 67, 68, 78
 Rustad, Hans Kristian, Wærp,
 Henning Howlid, 72, 75, 76

S

Sabo, P.J, 77
 Saeedi, Panteha, Sorensen, Soren
 A., 17, 31
Scalar, 180
Setul lui Mandelbrot, 180
 Shougeng Hu, Qiuming, Cheng,
 Le Wang, 17, 18, 31
Simetrie, 27, 95, 175, 176, 179,
 180
 Skei, Hans H., Vannebo, Einar,
 122, 141
 Skjelbred, Lisa Johannson, 134,
 138, 141
 Skjerdingsstad, Kjell Ivar, 133,
 142
 Spjut, Stefan, 78
Stochastic, 13, 20, 22, 24, 68, 93,
 95, 99, 164, 176, 180

Structură fractală, 23, 46, 64, 86,
 147, 175, 180

Ș

Șerban, Mihai, 24, 30

T

Tjønneland, Eivind, 42, 76
Transformare, 47, 55, 153, 179,
 180
Triunghiul lui Sierpinski, 14,
 15, 181
 Tunström, Göran, 7, 8, 11, 12, 19,
 23, 25, 26, 28, 32, 74, 81, 82, 83,
 85, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 97-102,
 105-109, 175

U

Uniform, 181
 Ursa, Mihaela, 96, 97, 111

V

Van der Poll, Suze, 126, 143
 Varga, Anita, 99, 107
Variabil, 181
 Verma, Arvind, 17, 31

W

Wandrup, Fredrik, 57, 78
 White Kenneth, 21, 30

Y

Ydrefelt, Vera, 162, 171

Z

Zipf, George Kingsley, 19, 30

MULȚUMIRI

Adresez mulțumiri doamnelor Sanda Tomescu Baciuc și Rodica Lascu Pop, profesori emeriti la Facultatea de Litere din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, pentru încurajările și căldura cu care au susținut acest proiect, dar mai ales pentru sugestiile pertinente în modelarea fundamentului cercetării. Le sunt recunoscătoare și prietenelor mele, Alina Komaromi-Gheorghe și Raluca Pop, care au acceptat să citească manuscrisul și să îmi împărtășească observații pertinente. Răbdarea și spiritul critic de care au dat dovadă în lectura atentă a textului, în corectarea și așezarea lui în pagină, în formatarea indicilor și a glosarului de termeni științifici au făcut din *În umbra trecutului. Relații familiale în literatura scandinavă* un text mai valoros. Un gând de mulțumire merge și către colegii și doctoranzii de la Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave sau afiliați acestuia, pentru îndelungatele și fructuoasele discuții pornind de la tema de cercetare și, desigur, studenților, fără de care acest proiect nici nu ar fi început. Ca întotdeauna, mulțumesc familiei, care s-a aflat pe tot parcursul redactării acestui volum în umbra cărții, dar care sălășluiește mereu în centrul universului meu.



ISBN: 978-606-37-1601-0